BRAVO!
AGOSTO 99 - ANO 2 - Nº 23 - R$ 6,00
www.revbravo.com.br no Universo Online
TEATRO
UM PALCO BRASILEIRO PARA O PODER DE THOMAS BERNHARD
FLÁVIO DE CARVALHO
OS CEM ANOS DE UM GÊNIO MÚLTIPLO E SEM RÓTULOS
EXCLUSIVO
AMÓS OZ DIZ FAZER MÚSICA COM PALAVRAS
EXCLUSIVO
SPIKE LEE FALA SOBRE SEU FILME DE BRANCO
DANÇA
O SALTO GLOBAL DE DEBORAH COLKER
Botero
Uma entrevista exclusiva com o artista latino-americano que ocupou a Florença de Michelangelo

Capa: Botero, fotografado por Ruy Teixeira. Nesta pág. e na pág. 6, detalhe da fotografia da bailarina e coreógrafa Deborah Colker, feita por Bruno Veiga

LIVROS

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: J. TOLEDO / PRENSA TRÊS / CAMERA PRESS / BRUNO VEIGA

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em agosto: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

INVISTA

FIQUE DE OLHO

Luís Gonzaga dez anos depois, pág. 106

A Bienal de Veneza, pág. 78

A Rainha da Beleza de Leenane, teatro, pág. 143

A dança de Deborah Colker, pág. 132

Tête à Tête, livro de fotos de Cartier-Bresson, pág. 74

Nós que aqui Estamos por Vós Esperamos, filme de Marcelo Masagão, pág. 98

Uma entrevista com o escritor Amós Oz, pág. 32

Estação Carandiru, livro de Drauzio Varella, pág. 52

Spike Lee fala sobre seu novo filme, *Summer of Sam*, pág. 92

Picasso, exposição no Rio, pág. 80

Raoul Dufy, exposição em São Paulo, pág. 64

A Filosofia na Alcova, livro do Marquês de Sade, pág. 50

A Cabeça no Fundo do Entulho, livro de Fernando Monteiro, pág. 51

Presença de Mulher, livro de Saul Bellow, pág. 52

Dois Córregos, filme de Carlos Reichenbach, pág. 102

Flávio de Carvalho, centenário e retrospectiva, pág. 68

Os recitais do Beaux Arts Trio, em São Paulo, pág. 116

O Poder do Hábito, peça de Thomas Bernhard, pág. 138

Shopping and Fucking, teatro, em São Paulo, pág. 144

Entrevista exclusiva e exposição de Botero em Florença, pág. 56

Inventário das Sombras, livro de José Castello, pág. 48

27º Festival de Cinema de Gramado, pág. 102

Oitenta anos de Jackson do Pandeiro, pág. 112

O centenário de Jorge Luis Borges, pág. 46

O centenário de Alfred Hitchcock, pág. 84

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO: LUÍS GONZAGA: FOLHA IMAGEM / DEBORAH COLKER: BRUNO VEIGA / AMÓS OZ: JOSÉ NASCIMENTO/DIVULGAÇÃO / PICASSO: ANDRÉ VILLERS/DIVULGAÇÃO / BOTERO: RUY TEIXEIRA / BIENAL DE VENEZA: TEIXEIRA COELHO / A RAINHA DA BELEZA DE LEENANE: GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO / SHOPPING AND FUCKING: LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

Com o número de julho sob os olhos e inscrito no coração, não contenho meus arroubos diante da clarividência, agudeza e felicidade extrema do ensaio de Olavo de Carvalho.

Latuf Isaias Mucci
via e-mail

Senhor Diretor,

Ensaio!

Excelente o ensaio do escritor Ariano Suassuna que trata das semelhanças e influências entre José de Alencar e Euclydes da Cunha (**BRAVO!** nº 21, junho de 99). Mesmo quem discorda das afirmações ali contidas não poderá negar a inteligência do texto.

François S. de Alencar
Natal, RN

Sirvo-me deste instrumento para concordar com o Jorge Caldeira por seu texto *Silêncio Nada Inocente* (**BRAVO!** nº 20, maio de 99). As gravadoras enchem o mercado de coletâneas ridículas sem o menor critério. Só estão interessadas no sucesso fácil e investem pesado na mediocridade.

Edízio Ribeiro Primo
Lauro de Freitas, BA

É muito simples criticar, principalmente se for para falar que o objeto criticado é horrível. O ensaio de Fernando de Barros e Silva sobre o filme *Orfeu* (**BRAVO!** nº 21, junho de 99) poderia ser comparado à matéria que a *Veja* publicou: *Caro, Ruim e Pago por Nós*, na qual simplesmente olharam para os filmes como se estes fossem a pior coisa do mundo, esquecendo-se de que o jornalista deve passar os fatos como são e não opinar. As conclusões serão tiradas pelo leitor, e não pelo jornalista. No caso de *Orfeu*, será que Barros e Silva conseguiria fazer melhor que Cacá Diegues, não subestimando sua capacidade? Em alguns pontos, até concordo, é preciso criticar sutilmente o que de ruim o filme apresenta, o que nada tem a ver, por exemplo, com o lugar onde Cacá foi divulgar sua obra, já que isso cabe a ele, que também precisa sobreviver, principalmente no país em que quase ninguém dá a mínima para a produção de filmes nacionais. Até parece que os jornalistas querem ensinar aos cineastas como se faz um filme. Às vezes, penso que esses "Fernandos" sempre vão criticar de forma pejorativa os filmes brasileiros, até que surja nas telas um filme como *Central do Brasil*.

S. Lee
via e-mail

Artes plásticas

Parabenizo Hugo Estenssoro, Luiz Marques e Ana Pecoraro pela reportagem sobre Velázquez (**BRAVO!** nº 21, junho de 99), que permite um alto grau de entendimento das técnicas e de como trabalhava o pintor.

Katia de A. Simões
Niterói, RJ

Nunca tive texto tão bom e cuidadoso na imprensa, *As Várias Faces de Gil Vicente* (**BRAVO!** nº 21). Estou muito feliz, orgulhoso e agradecido.

Gil Vicente
via e-mail

Não posso concordar com Tânia Nogueira quando ela se refere à mostra de Gil Vicente dizendo: "São desenhos que mal parecem obras do mesmo artista". Um Gil Vicente se conhece de longe.

Liliana Barros Tavares
Recife, PE

O artigo de Daniel Piza sobre Lygia Clark (**BRAVO!** nº 21, junho de 99) seguramente provocou indignação em muitos leitores. Escrevo para registrar meu protesto contra esse artigo, que, escrito por alguém sentado no trono da onipotência, mistura alhos com bugalhos e se faz passar por entendido absoluto nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, numa tentativa de excluí-los dos grandes nomes das artes brasileiras e substituí-los por outros que só ganham sentido graças à tradição neoconcreta, termo que Piza faz questão de embrulhar e colocar sob o tapete. Como jornalista especializado, Piza é um caso a ser revisto.

Vera Sandroni
via e-mail

Literatura

Parabéns pela melhor revista do país. Salve-nos da mediocridade que assola a imprensa brasileira. Ainda que um pouco tardio, em face do recente debate ocorrido nesta revista sobre a melhor tradução para o português da obra *A Divina Comédia* (**BRAVO!** nºs 18 e 19), de Dante Alighieri, faltou referência à feita por Vasco Graça Moura, edição portuguesa da Bertrand.

Jarbas Andrade Machioni
via e-mail

Parabéns pelo bom conjunto da revista **BRAVO!**: qualidade gráfica e bons textos. No entanto, quero fazer uma crítica. Os entrevistadores de José Saramago (**BRAVO!** nº 21, junho de 99), além de utilizarem uma pauta já gasta (algo que nitidamente vem provocando a irritação do escritor quando por aqui passa), deixaram passar muito claramente a idéia de que o trabalho foi feito às pressas. Quem vê a chamada de capa imagina uma grande entrevista. Mas... Pareceu-me oportunismo comercial. E a escassez da matéria não foi suficiente para impedir que um dado errado fosse transmitido: o primeiro romance de Saramago não foi *Levantado do Chão*, foi *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977. Um pouco de pesquisa antes da entrevista não custa muito. Antes disso, publicou crônicas, livro de viagens e poesias. Saudações a todos.

Rogério Prado de Macedo
via e-mail

O leitor tem razão. Manual de Pintura e Caligrafia *(1977) foi publicado antes de* Levantado do Chão, *que é de 1979. O autor já havia publicado livros de outros gêneros — sendo o primeiro deles de poesia:* Os Poemas Possíveis *(1966).*

Cinema

Não entendi esses brasileiros que escreveram para a seção de cartas da edição nº 21. Uma diz que os articulistas Reinaldo Azevedo e Wagner Carelli estão com inveja do filme *A Vida É Bela*, o outro viaja na "fidedignidade de uma fábula". Eu fico com a Fernanda Montenegro: "A vida é muito mais bela do que *A Vida É Bela*".

Letícia Rocha
Belo Horizonte, MG

Gostaria de parabenizar Michel Laub pelo excelente texto *Matar a Família não É Cinema* (**BRAVO!** nº 21). Principalmente no que diz respeito a sua crítica aos "críticos cabeça, aos casais cabeça, à luz neo-realista dos filmes iranianos", etc. Mas, ao fazer seus comentários, o autor do texto acabou sendo maniqueísta, preconceituoso e adivinho. No primeiro caso, Michel Laub apresentou uma visão simplista e até óbvia ao usar a crítica pela crítica, e mais, apontar Bergman, Pasolini ou Carlos Saura para estabelecer a "pobreza estética" de Vinterberg, Solondz ou François Ozon é algo que se torna desnecessário, pois não nos foi apresentado um paralelo claro ou inovador para que essa abordagem fosse justificada e até acrescentasse algo para um debate sobre o tema. Um outro aspecto é a necessidade de esculhambar o público que gosta do "lixo hollywoodiano" para fundamentar a crítica ao público do cinema dito "cabeça". Qual a necessidade de apontar a origem "classe-média" do diretor Solondz e dizer que hoje ele freqüenta os restaurantes de Manhattan? Sinceramente não entendi tal argumento a não ser pela ótica do preconceito. Agora o apogeu do texto é quando o autor escreve que a intenção de Solondz é buscar o público do *Fantástico*, mesmo que não admita. É puro exercício de adivinhação sem fundamento.

Kátia Cristina Petri
via e-mail

Bravíssimo

Professor de sociologia da Universidade Federal da Paraíba, acredito ter em **BRAVO!** a expressão maior do debate cultural deste fim de século, o que vem preencher lacuna enorme dos manuais de sociologia, apenas preocupados em construir modelos.

Adriano de León
via e-mail

BRAVO! de julho (edição nº 22) está especialmente interessante no conteúdo e no visual. Opinião de leitora assídua, que também tem muitas broncas com esta sua dileta fonte de informação e prazer. Cumprimentos pelo belo trabalho, resultado também dos grandes colaboradores reunidos (Olavo de Carvalho, aplausos!).

Fernanda Rahal
via e-mail

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP*

O internauta como autor

BRAVO! On Line abre espaço para a crítica do leitor. Os melhores textos serão veiculados no site

Cresce a interatividade entre **BRAVO! On Line** e seus internautas. Já está no ar a seção *Crítica do Leitor*. Os visitantes do site poderão dar a sua opinião sobre livros, exposições de artes plásticas, filmes, peças de teatro, espetáculos de dança e música, todas as áreas, enfim, cobertas por **BRAVO!**. O assunto escolhido pelo internauta pode ou não ter sido destaque na edição impressa da revista. Para saber como enviar o seu texto, basta acessar o site da revista no endereço www.revbravo.com.br e clicar no item *Crítica do Leitor*. **BRAVO! On Line** vai tornar disponíveis a todos os internautas os melhores textos que forem enviados, e há mesmo a possibilidade de alguns deles serem selecionados para publicação na própria **BRAVO!**, que já conta, aliás, com uma seção destinada à crítica do leitor. A seção ganha espaço na edição sempre que a qualidade ou a relevância de uma carta ou e-mail enviados à redação a justifiquem.

Crítica na versão impressa: agora também on line

Dicas a mil

O que BRAVO! recomenda

As dicas culturais que **BRAVO! On Line** envia aos internautas por e-mail são um sucesso. Mais de mil pessoas recebem em seu computador indicações de livros, espetáculos, CDs, exposições, filmes, etc. O serviço é gratuito. Para recebê-lo em sua casa, basta preencher o pequeno formulário que está no seguinte endereço: www.uol.com.br/bravo/pesquisa/index.htm.

Bate-Papo tem novo recorde

Quinhentas pessoas participaram de conversa com o fotógrafo J.R. Duran

O fotógrafo J.R. Duran bateu todos os recordes na seção *Bate-Papo*, promovida toda terça-feira por **BRAVO! On Line**. Nada menos de 500 pessoas entraram no chat para conversar com aquele que é um dos maiores fotógrafos que atuam no Brasil e um nome respeitado internacionalmente. Duran é colaborador habitual das revistas *República* e *MorumbiFashion*, ambas editadas pela Editora D'Avila, que publica **BRAVO!**. Entre junho e julho, conversaram com os leitores o ator Raul Cortez, o pianista Antonio Meneses, o maestro John Neschling e os cineastas Ugo Giorgetti e Carla Camurati. **BRAVO! On Line** mantém uma agenda com as datas e horários dos bate-papos no site da revista.

Raul Cortez (acima) e Meneses (no alto), dois dos convidados

Livro é sucesso de vendas

Páginas visitadas do *BRAVO! Shopping* têm crescimento de 800% e já chegam a 33 mil

BRAVO! Shopping continua a crescer, oferecendo mais produtos culturais para os seus visitantes. O número de páginas visitadas dentro do melhor site de comércio eletrônico para a área cultural cresceu 800% nos últimos seis meses, passando de pouco mais de 4 mil para 33 mil. Um dos destaques atuais de *BRAVO! Shopping* é o livro *A Nação Mercantilista – Ensaio sobre o Brasil*, de Jorge Caldeira, colaborador de **BRAVO!** e *República*. Para acessar a seção, digite www.bravoshopping.com em seu browser ou clique no ícone *BRAVO! Shopping* em qualquer página do site da revista (www.revbravo.com.br).

Capa do livro de Jorge Caldeira: sucesso de vendas no *BRAVO! Shopping*

FOTOS KIKO COELHO

O cinema ao alcance da mão

A Editora D'Avila cria o serviço BRAVO! Fone: é o começo do fim da fila nos cinemas de São Paulo

Os paulistanos que quiserem ir ao cinema sem enfrentar o sofrimento das filas e as mudanças de última hora na programação já contam com um serviço inédito em São Paulo: **BRAVO! Fone**. Quem ligar para 0800-55 12 52 terá acesso a um menu que vai indicar as *Estréias da Semana*, os *Títulos em Cartaz* e os *Locais de Exibição*. O sistema será atualizado toda semana, e as salas de cinema serão divididas de acordo com cinco regiões da cidade (Zonas Oeste, Leste, Sul, Norte e Paulista–Augusta–Jardins) e cidades da Grande São Paulo.

BRAVO!FONE 0800-55 12 52

Para facilitar a busca, os filmes em cartaz estão divididos em quatro gêneros: drama, comédia, ação e infanto-juvenil. Segundo o publisher da Editora D'Avila, Luiz Felipe d'Avila, "**BRAVO! Fone** é uma maneira de tornar mais ágil e completa a agenda de cinema publicada todo mês na revista **BRAVO!**", uma vez que a lista publicada na versão impressa da revista acaba sendo menor em razão dos critérios editoriais.

Até o início do ano que vem, as principais cadeias de cinema da cidade de São Paulo devem estar informatizadas, o que permitirá a **BRAVO! Fone** incluir a venda de ingressos por telefone, solucionando de vez o problema das filas.

O sistema, patrocinado pela Philips Brasil, funcionou gratuitamente durante o mês passado e, a partir deste mês, se destinará a um clube de assinantes. Para saber como fazer parte desse grupo, basta ligar para 0800-55 12 52.

No alto, logotipo do novo serviço criado pela Editora D'Avila, com destaque para o número do telefone. Ao lado, o diretor e ator Woody Allen (à dir.) em cena do filme *Desconstruindo Harry*; acima, a personagem Darth Maul, de *Guerra nas Estrelas – Episódio 1*: dois dos filmes da seleção de julho de **BRAVO! Fone**

FOTOS GILES KEYTE/LUCAS FILM LTD & TM / DIVULGAÇÃO

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*).
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Gisele Kato e Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Assistentes: Mabel Böger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luiz Fernando Bueno Filho e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Fábio Ferreira, Frederico Morais, George Moura, Ivana Bentes, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lígia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Renata Pallottini, Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*). *Design:* Luiz Fernando Bueno Filho. *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, Amir Labaki, Ana Pecoraro, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Arthur Nestrovski, Attilio Leone, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha (*Londres*), Diógenes Moura, Dorinha Mounsey, Elisa Byington (*Roma*), Enio Squeff, Eric Rahal, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Gonçalo Ivo, Irineu Franco Perpétuo, Jairo Severiano, João Paulo Farkas, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Castello, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Libero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Marcos Augusto Gonçalves, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michael Kepp, Michele Moulatlet, Moacyr Scliar, Montez Magno, Natasha Szaniecki (*Londres*), Nei Duclós, Nirlando Beirão, Norma Couri, Olivio Tavares de Araújo, Patricia Palumbo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Regina Porto, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio de Carvalho, Sheila Leirner (*Paris*), Tânia Nogueira, Tonica Chagas, Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Walter Carvalho, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

DIRETOR COMERCIAL: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente Executivo: José Mario Brito. *Executivos de Negócios:* Carlos J. Salazar, Luiz Carlos Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: 0++/71/362-6665 / Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 / Minas Gerais – VC Editorial (Valter Cruz) – av. Prudente de Morais, 287, conj. 1.301 – BH – CEP 30380-000 – Tel. 0++/31/296-9093 – Fax: 0++/31/296-2168 / Paraná – Cena Comunicações (Carlos Bianôr P. Santa Cruz) – av. Vicente Machado, 160 – conj. 83 – Centro – Curitiba – PR – CEP 80420-010 – Tel. 0++/41/222-2265 – Fax: 0++/41/324-8177 / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 / Santa Catarina – Yuri Com. Repr. e Serv. de Publicidade Ltda. (Wagner) – r. Hilário Vieira, 49 – Centro – São José – SC – CEP 88103-235 – Tel./Fax: 0++/48/220-2443

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante e Venda de Números Atrasados: Viviane Ribeiro
Daniela Bezerra Dias. Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604
Paraná – Cena Comunicações (Carlos Bianôr P. Santa Cruz) – av. Vicente Machado, 160 – conj. 83 – Centro – Curitiba – PR – CEP 80420-010 – Tel. 0++/41/222-2265 – Fax: 0++/41/324-8177

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4603 / 829-7202 (Redação) e 3046-4604 (Adm.) – Vila Olimpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. 0++/21/524-2453/524-2514 – CEP 20020-080 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

A Escola de Atenas, **de Rafael: o pensamento rigoroso como medida de todas as coisas**

SEMPRE ALERTA

O último renascentista

Topbooks recupera o inigualável Otto Maria Carpeaux

Por **Sérgio Augusto**

Blaise de Montluc. Seu nome sobressaía na capa de um volume da Pléiade, disposto com algum destaque na vitrine da extinta Livraria Francesa, ao lado da Faculdade Nacional de Filosofia, no Centro do Rio de Janeiro. Ao bater com olhos nele, eu me senti um dos seres mais ignorantes sobre a face da Terra. Jamais ouvira nem sequer falar naquele nome, e alguma ou muita importância Blaise de Montluc devia ter, do contrário não estaria na Biblioteca da Pléiade. Para meu consolo, meu velho amigo, e então colega de *Jornal do Brasil*, Geraldo Mayrink também não fazia a mais remota idéia de quem fora e que obras nos deixara aquele senhor. De volta ao jornal, consultamos em vão todos os alfarrábios disponíveis no Departamento de Pesquisa e tivemos de deixar nossa curiosidade em banho-maria. Poucos meses depois, ela seria finalmente saciada, não durante uma palestra de algum sabichão, mas no meio de uma filmagem.

Não era um filme qualquer. Curto, mas pretensioso, estava sendo rodado num apartamento de Copacabana, em plena Copa do Mundo de 1966. Dirigido por um crítico de cinema (Maurício Gomes Leite), fotografado por outro (José Carlos Avellar) e contando com a colaboração de mais três jornalistas (Carlos Heitor Cony, Geraldo Mayrink e o cinéfilo que vos fala), tinha um título eisensteiniano, *O Velho e o Novo*, e versava sobre um intelectual que todos nós admirávamos e ao lado de quem, na redação do jornal *Correio da Manhã*, pelo menos três de nós haviam trabalhado: Otto Maria Carpeaux. Uma tarde, enquanto o nosso protagonista descansava entre duas tomadas, a enigmática figura de Blaise de Montluc me voltou à cabeça, e eu entrevi ali uma oportunidade de ouro para acabar de uma vez por todas com a minha ignorância.

"Carpeaux, quem foi Blaise de Montluc?", perguntei. Três minutos depois, eu e Mayrink já sabíamos quem havia sido aquela figura (um marechal francês do século 16, que lutou contra os Habsburgos e os hu-

guenotes), pois foi esse o tempo gasto por Carpeaux para dissertar sobre o ilustre militar e os *Commentaires*, de sua autoria, editados pela Pléiade. Mesmo já conhecendo Carpeaux havia uns cinco anos, fiquei pasmo e, obviamente, humilhado com a sua memória enciclopédica.

Outra tarde, já acostumado à desordem da filmagem, aproveitou-se de um pequeno intervalo, sentou-se à sua mesa de trabalho, pegou uma folha de papel e começou a fazer algumas anotações. "Deve estar rabiscando um ensaio sobre Hegel ou música barroca", comentei, de brincadeira, com Mayrink. Três ou quatro minutos depois, levantou-se e me entregou o papel: era o esboço de um ensaio sobre a genealogia do romance gótico americano. No alto da página, uma dedicatória ("Para o Serginho") e uma sugestão: "Desenvolva". Guardei-o como relíquia, mas nunca levei avante a sugestão. Não me achava à altura daquele esboço e morria de medo de submeter o que quer que fosse ao seu julgamento. "Com você, Carpeaux, eu só me atrevo a discutir futebol e música popular", disse-lhe mais de uma vez, recebendo em troca um muxoxo. Futebol e música popular eram os únicos assuntos sobre os quais ele não entendia patavina, certamente porque os desprezava solenemente.

Uma única vez batemos de frente. Ou melhor, só uma vez eu tive a coragem de pôr em dúvida, não a sua erudição, que eu não era besta, mas o seu discernimento. À frente, com Antônio Houaiss, do projeto da *Enciclopédia Mirador*, Carpeaux reagiu com mau humor aos verbetes sobre a história do cinema alemão que a mim haviam sido encomendados. Achava que eu fora condescendente com o cinema alemão em geral e com a cineasta nazista Leni Riefenstahl em particular. Meus textos, porém, foram mantidos, até porque não fugiam ao consensual e davam a Leni o que o seu indiscutível talento visual merecia. Carpeaux não conseguia ter uma visão isenta, digamos assim, da cultura alemã e, vez por outra, tinha um surto antiteutônico. O que era compreensível, considerando-se o que passara na Áustria antes de exilar-se no Brasil, fugindo justamente do nazismo.

> Humanistas de sua envergadura não se fabricam mais e nem têm chance de vingar no pântano da tecnocultura

Aqui chegou em 1941, ainda com seu nome de batismo, Otto Maria Kerpfen, que trocou por Carpeaux por conhecer o prestígio que o francês desfrutava entre os nossos intelectuais. Não era judeu, mas havia sido secretário do primeiro-ministro austríaco Engelbert Dollfuss, assassinado pelos alemães em 1934. Foi logo adotado por Álvaro Lins e sua *cotérie* e, entre nós, viveu até morrer, em 1978, com a idade do século. Mesmo numa geração da qual faziam parte figuras de notável saber como Alceu Amoroso Lima, Agripino Grieco e o próprio Álvaro Lins, Carpeaux excedia. Parecia conhecer todas as criações humanas. Íntimo de todos os clássicos, todos os pensadores eruditos, todos os pintores, ainda se dava ao luxo de analisar refinadamente criadores ditos menores, como Georges Simenon. Até sobre Blaise de Montluc ele sabia tudo.

Escreveu uma *História da Literatura Ocidental* que, apesar de fragmentária e, aqui e ali, idiossincrática, não tem paralelos no Ocidente. Suas outras histórias (da música erudita e da literatura alemã) também são obras de formidável erudição, que só perdem em prestígio entre seus admiradores para as centenas de artigos e ensaios que durante quatro décadas publicou em jornais e revistas do Rio e São Paulo. Muitos desses textos acabaram enfeixados em coletâneas, nunca mais reeditadas, mas que agora poderão ser lidos ou relidos, na íntegra, por obra e graça da editora Topbooks. Vários deles, escritos entre 1961 e 1965, eu tive a honra e o prazer de ler em primeira mão, às vezes no original, naquela letrinha miúda que só um linotipista do *Correio da Manhã* conseguia entender. Carpeaux nunca se utilizou de uma máquina de escrever.

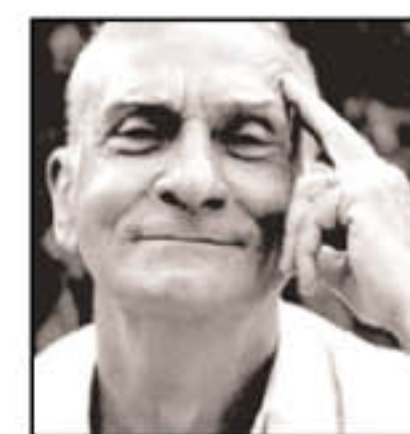
Alegoria com Vênus e Cupido, **de Bronzino: palpitação e alegria luminosa, bases do bom pensamento**

Escrevia com clareza meridiana, sem afetações e gordura. Era avesso a grilhões metodológicos, o que o indispôs com a aristocracia acadêmica. Embora fosse de esquerda, seguia suas próprias doutrinas, motivo de alguns arrufos com intelectuais comunistas. Reduziu a pó um livro pseudomarxista de Octávio Brandão no qual Machado de Assis era acusado de ser demasiado niilista e desprezar a classe operária. Adorava uma frase atribuída a Samuel Johnson — "Ortodoxia, senhor, é a minha doxia. Heterodoxia é a doxia de outro homem" —, que, por uns tempos, julguei ser de sua autoria, tanto que a usava para, obliquamente, se autodefinir. Brigou feio com a confraria estruturalista, no final dos anos 60, e na certa teria se indisposto com as imposturas intelectuais dos desconstrutivistas. Deixou uma lacuna que talvez nunca seja preenchida, pois humanistas de sua envergadura não se fabricam mais e dificilmente terão alguma chance de vingar no pântano da tecnocultura.

Seu pendor para a indignação, sobretudo contra as ditaduras, a intolerância, a discriminação, as veleidades imperiais do governo americano e a crueldade contra os animais, rendeu-lhe vários desafetos. Não tenho a menor dúvida de que ele seria hoje a mais implacável Nêmesis do nosso presidente, nas publicações que ousassem abrigar a sua intransigência e a sua ira santa contra a empáfia e a incompetência. Fernando Henrique não sabe do que escapou. Mas nós sabemos o que perdemos.

O VISIONÁRIO

A lição euclydiana

Um país claro e rico encontra um outro, pobre e escuro

Por Ariano Suassuna

Depois da distinção, feita por Machado de Assis, entre o Brasil oficial e o Brasil real, Euclydes da Cunha identificou esses dois países diferentes por meio de dois emblemas. O Brasil oficial, ele o viu na rua do Ouvidor, centro da civilização cosmopolita. E o Brasil real, no emblema bruto e poderoso do sertão.

Influenciado por Euclydes da Cunha, passei muito tempo dominado por visão semelhante. Até que, depois de duros exames de consciência, descobri que, para ser fiel ao mestre, não deveria me limitar a repeti-lo: tinha é que empunhar sua chama e tentar levá-la adiante. O Brasil real teria, na verdade, não um, mas dois emblemas, porque arraiais do sertão (como o de Canudos) tinham seus equivalentes nas favelas da cidade. E, se o Brasil real era aquele que habita o arraial e a favela, o Brasil oficial tinha seu símbolo mais expressivo no palácio onde reina o presidente da República.

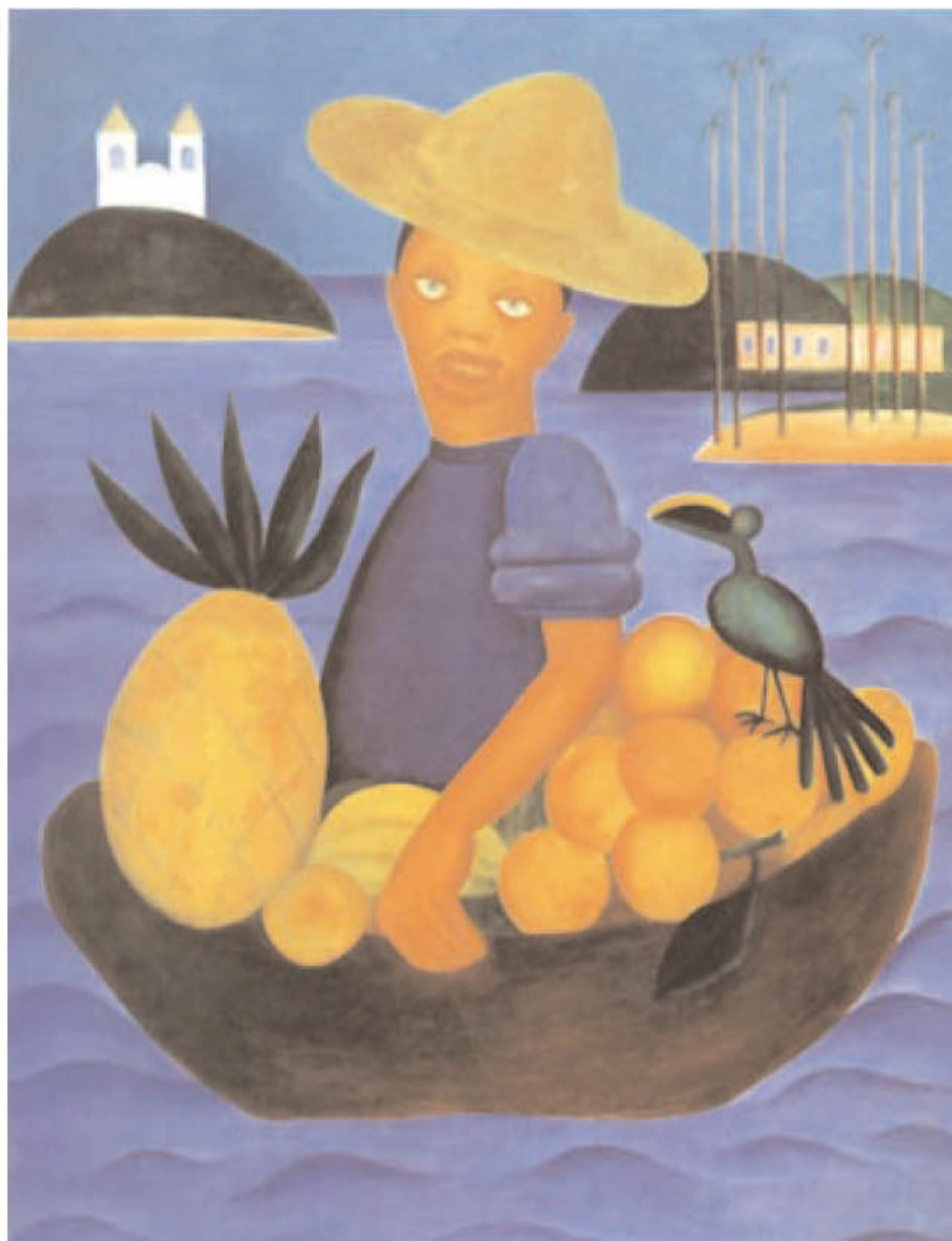
Por outro lado, corrigido o erro oficial, poderia ser levado adiante até o socialismo aquele pré-socialismo que um Antônio Conselheiro profético estabelecera como centro e ponto de apoio da organização social de Canudos. Com isso, e como não sou marxista, podia-se fazer do arraial messiânico ponto de partida para uma reflexão e uma ação, por meio das quais se pudesse fundir o que de aproveitável aparece no Brasil oficial com o que de melhor existe no Brasil real.

É que, como no tempo de Antônio Conselheiro, o Brasil continua dilacerado entre aqueles dois países diferentes. Qualquer que tenha sido o resultado da mestiçagem – na linha do que tentaram explicar Sylvio Romero, Araripe Júnior, Euclydes da Cunha e Gilberto Freyre –, ainda hoje o Brasil oficial, o dos ricos e poderosos, é integrado por brasileiros de pele mais clara. E o de Antônio Conselheiro, pelos descendentes mais escuros de negros, índios, europeus pobres e asiáticos pobres.

O que houve em Canudos, e continua a acontecer hoje, no campo como nas grandes cidades brasileiras, foi o xeque do Brasil oficial, mais rico e mais claro, contra o Brasil real, mais pobre e mais escuro. Euclydes da Cunha – formado, como todos nós, pelo Brasil oficial, falsificado e superposto – saiu de lá como seu fiel e incondicional adepto, positivista e "modernizante". E, de repente, se viu ofuscado, encadeado e perturbado pelo Brasil real de Antônio Conselheiro e seus seguidores. Sua intuição de poeta de gênio e seu nobre caráter de homem de bem colocaram-no imediatamente ao lado destes, para honra e glória sua. Mas a revelação era dura demais, recente demais, espantosa demais. De modo que, entre outros erros e contradições, só lhe ocorreu, além da corajosa denúncia contra o crime, pregar uma "modernização" que consistiria finalmente em conformar o Brasil real pelos moldes da rua do Ouvidor e do Brasil oficial; isto é, uma modernização falsificadora, falsa e que, como a que estão tentando fazer agora, é talvez pior do que a invasão declarada. Esta apenas destrói e assola, enquanto a falsa modernização, na cidade ou no campo, descaracteriza, assola, destrói e avilta o povo do Brasil real.

> No passado, como hoje, uma falsa modernização queria conformar o Brasil real ao Brasil oficial da rua do Ouvidor

Assim, lembro que, como aconteceu a Euclydes da Cunha em Canudos, sempre que nos descobrirmos no caminho do erro e do processo histórico oficial, devemos obrigar-nos a um exame de consciência tão rigoroso quanto os religiosos, procurando então retomar o caminho real oposto. É o que teremos de fazer a cada instante, se é que desejamos realmente transformar nosso país numa verdadeira nação; num Brasil que seja grande e justo, e não apenas vulgar, injusto e falsamente próspero como se vem tentando.

Sem êxito à vista aliás. Atualmente, o que estamos conseguindo é um pacto demoníaco, que nem sequer é fáustico, pois estamos vendendo a alma sem nada conseguir para o corpo. Euclydes da Cunha – deformado pela rua do Ouvidor e pelo palácio (que no tempo dele era o do Catete, como hoje é o da Alvorada) – partiu de São Paulo para o Nordeste como um cruzado da República, um paladino positivista da cidade, que então queria ser francesa como hoje pretende ser caricatamente americana. Partiu para ajudar a destruir aquilo que, para ele, era ameaça, barbárie e fanatismo sertanejo, mas que, na verdade, era o esboço em bruto da nossa grandeza, da nossa justiça, da nossa futura verdade singular de nação. Fique logo claro que, comparados os dois palácios no que se refere à verdade brasileira, existe uma diferença a favor do Catete e contra o da Alvorada. Talvez por causa disso, Euclydes da Cunha, mesmo ofuscado como se viu, pôde tomar o lado do Brasil real – e o grande livro que é *Os Sertões* resultou do choque experimentado por ele ante aquele Brasil brutal, mas verdadeiro, que via pela primeira vez em Canudos e que amou com seu sangue e com seu coração, se bem que nunca o tenha compreendido inteiramente com sua cabeça, meio deformada pela ciência européia que o Brasil oficial ainda hoje venera como dogma.

Vendedor de Frutas, **de Tarsila do Amaral: o popular segundo uma linguagem universal**

Quando ele fala com base naquela falsa ciência, erra: é o que acontece quando, influenciado por um pensador medíocre como Spencer, afirma que "a mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial; ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior; a mestiçagem extremada é um retrocesso".

Mas ele acerta quando deixa falar sua genial intuição de poeta. E a sorte é que aquela pseudociência, enfatuada, pretensiosa e equívoca, perde-se no galope épico da ação, do cenário e dos personagens, erguidos e transfigurados pela extraordinária linguagem – alegórica, áspera e profética – que ele criou. Se queremos, mesmo, encontrar um caminho para nosso país, temos que segui-lo, levando adiante, na medida das forças de cada um de nós, a chama iluminadora daquela que é e continua a ser, até nos seus equívocos, a obra fundamental para o entendimento do Brasil, a pedra angular para a futura edificação de nossa pátria como nação; em que a cisão atual, a chaga atual, seja cicatrizada e substituída pela indispensável identificação; e onde, pela primeira vez em nossa atormentada história, o Brasil oficial se torne expressão do Brasil real.

NOVAS MITOLOGIAS

De décadas perdidas

Os dois extremos de um país modernizado e atolado

Por **Fernando de Barros e Silva**

De onde vem o atual mal-estar na cultura brasileira? Talvez pareça estranho ou inadequado falar em mal-estar quando o clima dominante parece ser de "retomada", "renascimento", perspectivas. É preciso, no entanto, saber do que se está falando. O fato de que o mercado cultural esteja funcionando e em alguns casos até em expansão não significa que a cultura brasileira ande bem das pernas. São gritantes a sua irrelevância, gratuidade e pobreza nos dias que correm. Em torno de que ela se articula, contra quem ou a favor do quê? Quais são os problemas que deve enfrentar? Onde estão as boas polêmicas, as zonas de atrito? A resposta a isso tem sido um imenso silêncio, o que sugere por trás do burburinho mercadológico um ambiente de terra arrasada.

Paulo Emílio Sales Gomes dizia há quase 40 anos, em 1960, que "o denominador comum de todas as atividades relacionadas com o ci-

nema é em nosso país a mediocridade". E explicava: "Assim como as regiões mais pobres do país se definem imediatamente aos olhos do observador pelo aspecto físico do habitante e da paisagem, todos os que nos ocupamos de cinema no Brasil escapamos dificilmente a um processo de definhamento intelectual que mais cedo ou mais tarde acaba imprimindo características reconhecíveis à primeira vista".

Doze anos depois, em 1972, o mesmo Paulo Emílio retomaria o argumento, dando-lhe tratamento mais desenvolto no célebre artigo *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, até hoje um dos momentos altos da crítica empenhada em articular produção cultural e experiência brasileira.

A sensação de que o país saiu do prumo se acentua se olhamos para o teatro, a MPB, a literatura ou o cinema recentes

Ocorre que esse mal-estar identificado por Paulo Emílio, e que deveria concernir a todos os que, de alguma forma, nos ocupamos no Brasil de cultura ou daquilo que se denomina, à falta de termo melhor, vida do espírito, caiu estranhamente em desuso. É como se o problema levantado pelo autor tivesse ficado velho, ou como se não fizesse mais sentido falar de subdesenvolvimento, expressão ela mesma arcaica e carregada de conotação ideológica, a qual, aliás, o próprio presidente-sociólogo tentou afastar do repertório nacional quando disse, em seu primeiro discurso de posse, que o Brasil "não é um país subdesenvolvido, mas injusto", como se a injustiça – a pior do planeta, diga-se – não fosse a principal marca do... subdesenvolvimento.

Não há dúvida de que a paisagem brasileira mudou muito em 40 anos. Nunca, no entanto, como hoje, foi tão oportuno retomar os termos da crítica de Paulo Emílio. Definhamento intelectual é o que mais se percebe quando se olha para a situação da crítica e da produção cultural brasileiras nas últimas décadas.

Entre economistas já se tornou um clichê se referir aos anos 1980 como década perdida para o Brasil; mas, na década que agora vai chegando ao fim, o país também praticamente não saiu do lugar, continua patinando em termos de crescimento e distribuição de renda, o que, mais do que configurar duas décadas perdidas, faz supor que talvez tenham razão aqueles que dizem que nossa modernização foi abortada, ou melhor, que ela é isso que aí está – a rua Oscar Freire e o rio Tietê, o Jardim Europa e o Jardim Ângela, a nova Faria Lima e o Centro da cidade decrépito ou encortiçado, as lojas de carros importados e os milhões de desempregados.

Quando a atenção se volta para o teatro, para a música popular, para o cinema, para a literatura, para a poesia, para as artes plásticas das duas últimas ou mesmo três décadas, a sensação de que o país saiu do prumo e de que sua cultura encruou então se acentua. Um observador minimamente rigoroso vai dar razão a Paulo Emílio. Mais do que isso, reconhecerá que havia algo de premonitório em suas análises: definhamos, intelectualmente inclusive.

Mesmo numa visão esquemática e panorâmica da cultura brasileira neste século, é fácil reconhecer que, bem ou mal, da década de 20 até os anos 60, o país foi capaz de produzir uma constelação de artistas e de obras de primeira grandeza. De uma forma ou de outra, estavam todos conectados ao presente da experiência brasileira e foram todos herdeiros do legado do primeiro modernismo, mesmo, ou sobretudo, quando trataram de negar o que ele tinha de mais eufórico e propagandista. Tivemos Bandeira, tivemos Drummond, tivemos João Cabral, a santíssima trindade da poesia brasileira. Mas tivemos também Cecília Meireles, Jorge de Lima e Murilo Mendes, e ainda temos Ferreira Gullar, talvez o único poeta brasileiro verdadeiramente essencial depois dos anos 50. Na prosa, depois dos Andrade (Mário e Oswald), houve primeiro Graciliano Ramos e depois Clarice Lispector, além do caso ímpar de genialidade que é a obra de Guimarães Rosa, incomparável no século. O ensaísmo cultural produziu autores do tamanho de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Antonio Candido; as artes plásticas produziram Volpi, o maior de todos entre os pintores brasileiros, além de Iberê Camargo, Guignard, Amilcar de Castro. E Nelson Rodrigues segue sendo uma espécie de Shakespeare no cenário da nossa rarefeita dramaturgia.

Não é à toa que alguns dos melhores frutos da cultura brasileira tenham amadurecido nos anos 50 ou em torno deles. Eles foram o desaguadouro de um país que parecia estar em vias de se tornar uma sociedade nacional integrada, que dava sinais de que estava finalmente acomodando e resolvendo de maneira feliz a dualidade entre o moderno e o arcaico, entre a cidade e o sertão, entre o folclore e a vanguarda. Já foi dito várias vezes que a construção de Brasília aglutinou e deu uma dimensão épica a esse esforço integracionista que parecia muito mais do que uma simples promessa. O regime militar rompeu essa meada, ou antes revelou o que ela tinha de ilusório. Não é o caso de passar em revista mais uma vez os estragos decorrentes da ditadura e a efervescência cultural dos anos 60, que foi também mundial, além de brasileira, mas vale notar que também alguns "gênios" artísticos surgidos no país nesse período foram abortados prematuramente. Rogério Sganzerla, Zé Celso Martinez Corrêa e Glauber Rocha são exemplos quase caricaturais disso.

Eis o Saldo, **de Antonio Manuel: crítica social e estetização, duas categorias rejeitadas pela brutalidade novo-riquista**

Quem são hoje nossos grandes escritores, nossos grandes ensaístas (os intérpretes do Brasil), nossos poetas, nossos dramaturgos, nossos cineastas? E na música popular, cuja força de expressão e dinamismo sempre se reconheceu, aonde foi parar a tal "linha evolutiva"? Definhamos. E a trajetória de uma figura como Caetano Veloso, alçado agora à condição de intérprete privilegiado da cultura brasileira – da verdade tropical – no mesmo instante em que chafurda e se compraz no pior lixo da indústria da diversão, como que legitimando-o, é um bom parâmetro para se pensar no tamanho da enrascada em que estamos metidos.

Bem ou mal, da década de 20 até os anos 60, o país produziu uma constelação de artistas de primeira categoria

A idéia de cultura nacional se tornou ela mesma problemática no momento em que abandonamos a pretensão de ser o que a rigor nunca fomos – uma nação – para assumirmos o destino dos mercados emergentes. O definhamento então assume ares de desintegração. É isso o que estão a nos jogar na cara a todo instante a TV e os novos-ricos da cultura brasileira, ou seus sobreviventes: pagodeiros, neo-sertanejos, animadores de auditório e neochacretes. São esses os nossos herdeiros.

OLHO POR OLHO

Axé M ou viva a Bahia!

A cultura popular segundo o eixo de poder PSDB–PFL

Por **Marcos Augusto Gonçalves**

A axé music é a trilha sonora de um processo que vai transferindo cada vez mais do Rio de Janeiro para a Bahia o estandarte da representação emblemática da nacionalidade, em *pendant* com São Paulo, que já ganhou no quesito *globalization*.

Não que a Bahia tenha alguma vez deixado de participar da simbolização do Brasil, mas, claramente, subordinou-se ao Rio, que, por vários motivos, erigiu-se como síntese luminosa. Essa operação, que conta com promotores em várias frentes – da política federal à publicidade, passando, claro, pela música popular – não é uma conspiração, mas um fato, uma constatação, uma decorrência "natural" das transformações em curso na política e na cultura brasileiras.

O Brasil que teve no Rio seu grande eixo simbólico, com o samba fazendo fundo musical, o Pão de Açúcar fazendo cartão-postal e a aristocracia ditando elegância, já não é o mesmo. Não há mais Cartolas, nem Jobins, nem Naras, nem Carmens. O Rio tornou-se metrópole, deixou de ser folclorizável e perdeu parte de sua graça popular com a marginalização do morro narcotraficante, com as reinações da Globo e com a codificação turística dos desfiles das escolas de samba. Não há mais aquela doçura populista e ingênua, nem as grã-finas, nem os memoráveis cronistas.

Tornou-se uma cidade de "emergentes".

Não que tenha ficado pior do que o resto do Brasil. Apenas deixou de ser claramente o melhor centro – embora estejam lá as Melodias e os Montes, as Violas e os Maias, os Tungas e os Waltércios, os Fonsecas e os Limas, os Salles e as Fernandas e, não esqueçamos, os Buarque de Holanda. Mas isso hoje não vale tanto assim, porque, na verdade, como já se disse, o Brasil é uma terra de "emergentes". Temos, então, de ser emergentes. Ainda que isso signifique dançar sorridente no baile de novos-ricos e exibicionistas em que vai se tornando a "elite"; desse país atacado pela síndrome de celebridade, esse mafuá perfumado de modelos e atrizes, de entrevistadores de bacana, gigolôs de traseiro e contabilistas de vendagens.

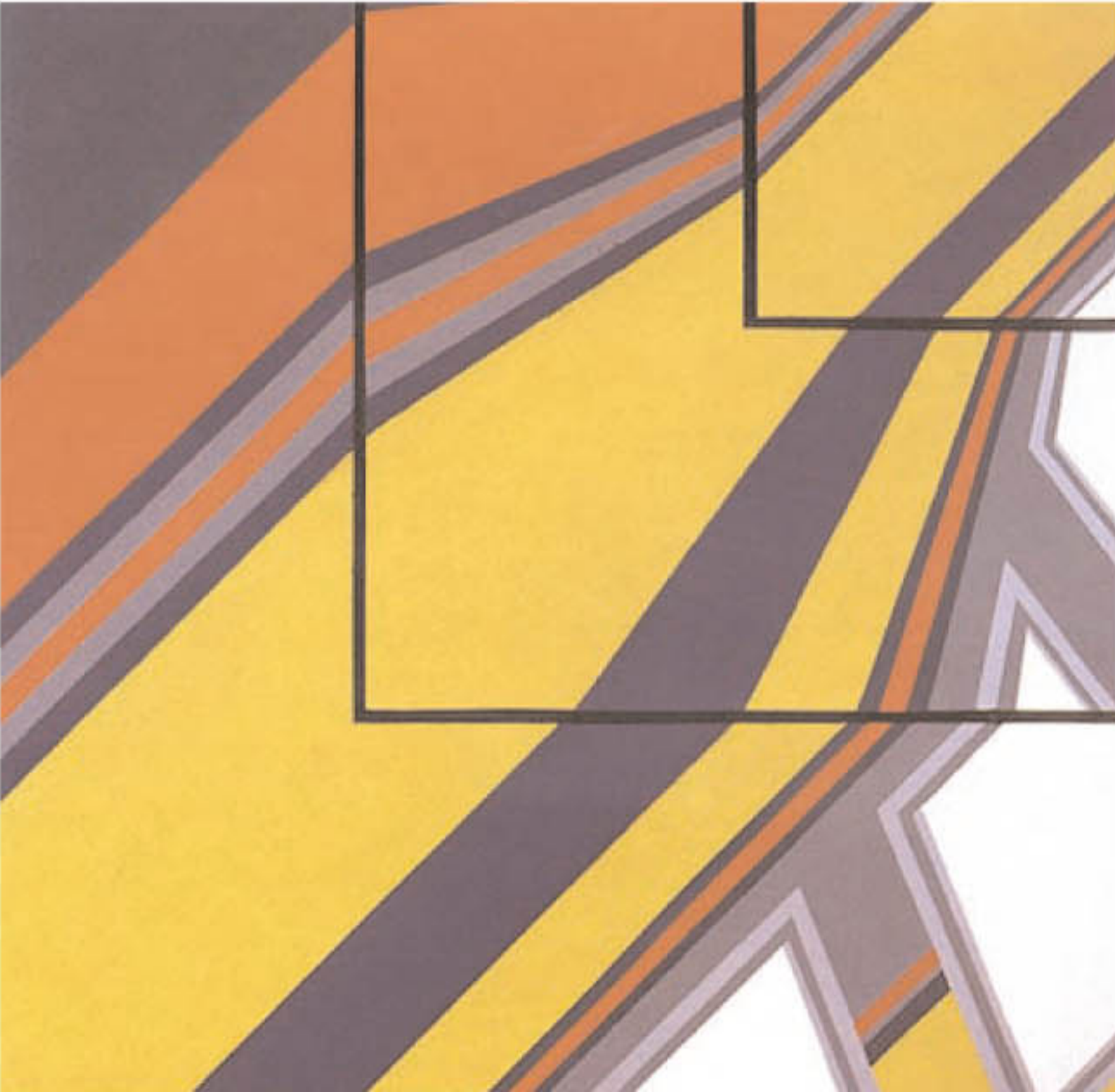
Nesse cipoal da nova cultura nacional, o único valor realmente levado em conta parece ser o mercado e a gaita. Tudo se desculpa se o sujeito fica rico. Tudo fica bonito se ele vende disco, se fatura audiência, se compra uma BMW. "É ruim, mas vendeu 1 milhão"; "É ridícula, mas é assistida por 50 milhões"; "É ladrão, mas tem uma mansão em Mônaco"; "É uma droga, mas é um sucesso", comentam pelos cantos os deslumbrados, a baba gananciosa escorrendo pela gravata.

Não pretendo promover uma discussão bairrista, mesmo porque a Bahia tem uma tradição cultural e um elenco de artistas que falam por si mesmos. Não pretendo, tampouco, tomar a axé music como Judas, como se todos os artistas enfiados sob esse rótulo fossem iguais e os que estão fora, geniais. Divirto-me, eu também, a minha maneira, com a axé e o pagode.

> Pode-se desejar que a qualidade prevaleça, sim. Por que deve a crítica curvar-se ao consumo popular *per se*?

O que gostaria de dizer, um pouco em resposta a um artigo de Hermano Vianna na *Folha de S. Paulo*, no qual destacava o interessante trabalho do grupo Art Popular e aproveitava para atacar os críticos por ser "intolerantes" em relação à axé e por defenderem o que consideram a "boa música", é que sim, sim e sim, pode-se desejar, no exercício da crítica, que prevaleça a qualidade. Por que não a boa música? Por que as aspas? Por que deve a crítica curvar-se ao consumo popular *per se* ou acatar como boa uma música simplesmente pelo fato de estar vinculada "a tudo que se fez na Bahia nos últimos anos"? Ou por estar filiada à tradição do samba de roda? E daí?

FOTO KIKO COELHO

Ônibus, de Raimundo Collares: incompreensível para as massas do axé adotadas por um misto de hipocrisia e leniência

Hermano explicou em seu livro *O Mistério do Samba* a operação, sob Getúlio, que levou à identificação do gênero com a nacionalidade. Talvez valesse olhar o que se passa hoje, no Brasil Sampa-Bahia de FHC-ACM.

Não tenho dúvida de que não é apenas o simplismo musical que tem despertado restrições à axé music entre os críticos da imprensa (dos quais, diga-se, tendo a discordar mais do que a concordar, quando me ocorre lê-los), mas também – e fortemente – o modo como essa produção é formatada, como é comercializada e como é, enviesadamente, valorada pela nossa intelligentsia musical. O tipo de "aliança" que ela propõe. O tipo de complacência que exige. O tipo de paternalismo forçado, de afetação intelectual, de esnobismo populista que pressupõe para ser aceita (baixinho, de preferência) na sala de quem autoriza o gosto.

Fiz essa observação a Gilberto Gil, sobre o comercialismo, numa simpática passagem sua pelo meu habitat profissional. Ele respondeu: "Ah, sim, mas isso não é problema deles". Tem razão, não é mesmo.

Mas não são "eles" – os artistas tomados em suas singularidades, provavelmente muito simpáticos e, como se costuma dizer, "do bem" – que estão na ribalta. O que se tem observado é a conquista do espaço musical por uma gigantesca armação televisivo-fonográfico-carnavalesca que encontra nos baianos, pelo simples fato de serem baianos, uma defesa tão sonsa quanto oportunista. São todos fãs da boquinha da garrafa!

É tudo muito conveniente, pois, fortalecendo-se a Bahia como paradigma emergente (suprindo o rico e ávido mercado criado pela inveja paulista da bunda), ganham os que dançam a mesma dança. E quem há de ser contra a Bahia, meu rei?

EM PERSPECTIVA

Revisão renascentista

A Domus Aurea, de Nero, como medida de civilização

Por **Elisa Byington**

Há uns três anos, quando depois de um longo percurso burocrático consegui permissão para visitar a Domus Aurea, Antonello Vodret – arquiteto responsável pelo monumento que me acompanhava com duas arqueólogas – fez um longo e estranho preâmbulo antes de entrar. Insistia para conversarmos o mais possível do lado de fora, antes de descermos nos subterrâneos onde hoje se encontra a lendária "casa de ouro" do imperador Nero (*Aurea* refere-se igualmente à idéia de *divina habitação*). Revelava sua preocupação em reduzir ao mínimo a permanência lá embaixo. Falava do frio

(12°C) e da umidade (98%) a ser enfrentados e das seqüelas que deixava, como se se tratasse de entrar em outra dimensão, passar a uma atmosfera com leis diversas, uma experiência de tipo astronáutico ou metafísico a ser feita em pequenas doses.

Apesar dos esforços, acabamos passando algumas horas lá dentro. Difícil encaixar o que se sabe a respeito de capítulo tão fundamental para a história da cultura, nas centenas de ambientes escuros que dele restaram sob os atuais jardins do Colle Opio. Das fabulosas "salas de jantar com o teto coberto por placas de marfim perfuradas, para permitir o derramar de flores e perfumes" descritas por Suetônio, ou da "sala do trono que girava noite e dia com as constelações em volta", restam vestígios de duvidosa interpretação. É possível reconhecer as arquitraves do pórtico que dava para o vale ali defronte com vista para o *stagnum neronis*, lago artificial da residência onde se espelhava a estátua alta, mais de 35 metros, de Nero-Sol, mais tarde aterrado para dar lugar ao Coliseu. Pois é, a Domus Aurea fala de outra topografia da cidade. Quando não existia nem mesmo o Anfiteatro Flávio – verdadeiro nome do *Colosseo*, em memória da tal estátua colossal –, maior símbolo da antiga metrópole aos olhos do mundo.

Único palácio da Roma imperial que chegou aos nossos dias íntegro até o teto, além de documento inestimável, a Domus se impõe como cenário de meditação. Uma estrutura majestosa com 10,3 m de altura, cuja relativa preservação se deve paradoxalmente à fúria com que foi saqueada e soterrada em 104 d.C. De suntuosa metáfora do poder imperial, ela passou naquela data à condição de mero alicerce para as termas construídas por Trajano. Trunfo de política cultural – diríamos hoje – dos novos donos do poder que destinaram o espaço à publica fruição, com cunho um tanto demagógico. "A história é um pesadelo do qual estou tentando acordar" – dizia James Joyce no fim do *Ulisses*. Do nosso canto, mesmo sem a prometida crise de artrite, confesso que o silêncio e a cegueira dos aposentos subterrâneos deixaram um soluço preso no fundo da garganta, e a mesma sensação de inutilidade de quem visita uma tribo de índios em extinção, ou outra experiência radical de inexorabilidade da história.

A Domus Aurea serviu de modelo ao Renascimento, e Luís 14 também viu nela exemplo de morada para o príncipe

Na atual reabertura ao público, depois de 20 anos durante os quais uma inteira geração de estudiosos a ela não teve acesso, entre inúmeras celebridades, o emérito professor Andrea Carandini, decano dos arqueólogos da Roma antiga, acompanhado de duas senhoras, não hesitou em declarar: "Este era o quarto de Nero" – sabendo perfeitamente que o ambiente de pequenas dimensões que ele apontava, com simples piso de mosaico branco e preto, dificilmente seria algo além de um cômodo de serviço. Mas, diante da ameaça de não conseguir impressionar adequadamente suas interlocutoras com descrições mais complexas, apelou para o seguro efeito da imperial alcova. Melhor o conforto da lenda do imperador incendiário e matricida do que as amarguras da reconstrução histórica.

Prenúncio e inspiração: sala octogonal, com abóbada e um óculo central dando para o céu, é anterior ao Panteão e a todas as cúpulas

Certamente, a residência não devia ser toda coberta pelo precioso metal, mas as incrustações de madrepérola, marfins, pedrarias, além das lâminas de ouro, que a decoravam, deviam brilhar de modo tal a justificar plenamente a idéia. Ao longo dos aposentos, com a ajuda de pequenas cascatas, repuxos e jogos d'água, o projeto dos arquitetos Severo e Célere, realizado entre 64 e 68 d.C., devia espelhar em cada detalhe o programa ideológico do governo. Conseguia inéditos efeitos de luz – suprema metáfora da monarquia iluminada do novo Apolo, consagrado como tal pelo filósofo Sêneca! –, que era refletida em todas as direções.

A Domus devia ser o máximo não só em termos de luxo, mas também de originalidade arquitetônica. Criou imagens cenográficas que revolucionaram a arquitetura da época, tiveram repercussão em todo o império e se perpetuaram nas igrejas e palácios dos séculos por vir. A grande sala octogonal com abóbada, dotada de um óculo central dando para o céu – único ambiente que felizmente ainda possui luz natural –, é anterior ao Panteão e a todas as cúpulas que seriam construídas dali por diante. No lugar das robustas paredes de sustentação, a cúpula ficava apoiada em uma estrutura leve e aberta, como que suspensa, deixando pela primeira vez o peso das estruturas recair sobre as paredes dos ambientes adjacentes. Ambientes iluminados por janelas postas acima da abóbada, com beiral enviesado, que deixa escorrer a luz.

Formada por inúmeros pavilhões distribuídos ao longo de 80 hectares no centro de Roma – desapropriados para tal fim depois do incêndio de 64 d.C. –, acredita-se que ela instituísse uma espécie de "cidade ideal", contemplando as muitas atividades administrativas e hedonistas do *princeps*. O monumento que hoje visitamos é somente parte de um dos pavilhões – certamente não residencial, pois faltam-lhe cozinha e estruturas sanitárias –, provavelmente uma espécie de museu que abrigava as obras de arte recolhidas nos quatro cantos do império, dizem as mais recentes hipóteses. Uma estrutura que devia ter 300 cômodos, dos quais 150 foram escavados. Aposentos cujos batentes das portas, alinhados em perspectiva, se encaixam uns dentro dos outros, como em um binóculo ao contrário. Exemplo de recurso cenográfico cuja eficácia o tornaria quase inseparável da idéia de palácio.

Analogamente, a planta centralizada descrita acima foi muito usada do Renascimento em diante. Cultivando semelhante simbolismo solar, os Medici de Florença – para não falar em Luís 14 – viram nela e na sua memória uma espécie de modelo ideal para a habitação do príncipe: aquele que rege as horas, os dias, as estações do ano e todos os demais sinais do tempo (inspiração evidente também na temática mitológica das decorações; mas esse é outro capítulo). Soterrada apenas 35 anos depois da morte do seu inspirador, escavada no início do século passado, mesmo debaixo da terra durante séculos, a força das invenções arquitetônicas da Domus Aurea continuaria a circular, como as reproduções de uma gravura cujo original se houvesse perdido. ▮

Leia na próxima edição a segunda parte deste ensaio

A música de câm ara de Amós Oz

Em entrevista exclusiva, um dos maiores escritores contemporâneos, que lança *Pantera no Porão* neste mês no Brasil, explica por que a família é o tema misterioso e central de sua obra

Por Michel Laub e Jefferson Del Rios

Imagem do deserto israelense e Oz (pág. oposta): metáfora dos relacionamentos áridos tão presentes em sua ficção

Às quatro horas locais da tarde de um domingo de julho, na cidade de Arad, Israel, Amós Oz, atualmente o escritor israelense mais conhecido no exterior — traduzido em 22 línguas —, estava ao telefone para ser entrevistado por BRAVO!. A distância no espaço e no tempo — seis fusos horários a mais — e o laconismo calmo do autor de *Pantera no Porão*, que sai neste mês no Brasil, onde ele já tem vários outros títulos editados, estimulam a imaginação. Oz, nascido em Jerusalém, em 1939, vive e trabalha diante do deserto de Neguev, região pedregosa de cor ocre. Paragens que são cenários superpostos, dos fatos bíblicos aos dramas da política contemporânea. Tudo é milenar e, simultaneamente, de uma atemporalidade silenciosa refletida no final do primeiro capítulo do seu romance *Não Diga Noite*: "Ele se permite de bom grado este momento, que não lhe parece vazio. Por ele, o deserto está correto e o luar justificado. Pela janela à sua frente avista três ou quatro estre-

FOTOS CARLOS GOLDGRUB/REFLEXO / PRENSA TRÊS

las brilhando forte sobre os morros. Em voz baixa ele declara: Agora se pode respirar". A seguir a entrevista, em que Oz fala sobre a sua rotina, seu ofício e alguns dos temas presentes em sua ficção.

BRAVO!: Por que o sr. escolheu viver isolado no deserto de Neguev?

Oz: Uma das razões é que, anos atrás, meu filho teve um problema muito sério de asma, e os médicos disseram que seria bom viver aqui. Mas eu gosto de estar isolado. Preciso estar longe dos lugares que descrevo em meus livros.

Abaixo, a paisagem milenar e contemporânea de Jerusalém, cenário de *Pantera no Porão*. Na página ao lado, *Os Filhos de Ismael*, escultura do artista plástico Gershon Knispel – amigo de Oz e seu parceiro na luta pela paz no Oriente Médio –, em Nazaré, onde Jesus Cristo viveu. A obra faz referência à figura bíblica de Agar, símbolo da fertilidade, e aos povos do deserto, para onde Oz se mudou em busca de inspiração e tranqüilidade

Como o sr. se sente em cidades grandes, como Jerusalém e Tel Aviv?

Sinto-me bem, mas, para o meu trabalho, preciso estar num lugar menor, onde ninguém me incomoda.

Intelectuais judeus dizem que Israel é um país em vigília à espera do Messias ou da guerra, o que cria uma tensão difusa. Mas seus personagens evitam sempre os confrontos. Por que o sr. os criou assim?

Não estou em competição com os jornais. Não acho que seja o meu negócio fazer descrições de Israel como as da CNN. Escrevo sobre os lados mais introvertidos da vida e de Israel. Tento nunca escrever sobre política.

É por causa disso que a paisagem grandiosa de Israel não está muito presente em seus livros, isto é, que os seus cenários são quase sempre fechados, em vizinhanças banais, que poderiam estar em qualquer lugar?

Acho que Israel está presente o tempo todo no fundo de cena. Cada um dos meus livros se relaciona profundamente com um certo lugar, que pode ser Jerusalém, um kibutz ou o deserto.

Seus personagens masculinos cultivam uma espécie de ritual obsessivo, que pode ser a culinária ou jardinagem, e, ao mesmo tempo, adiam decisões importantes nos seus relacionamentos afetivos. O sr. poderia explicar essa característica?

Essencialmente, eu me reputo um escritor da vida doméstica. Escrevo música de câmara. Minhas histórias sempre ou quase sempre acontecem dentro do ambiente familiar. A família é certamente o mais interessante dos temas, o mais misterioso deles. A família é a mais surrealista instituição do mundo.

Por quê?

É simples. Por 5 ou 6 mil anos a família e o casamento vêm sendo atacados por quase todas as ideologias ou religiões. Jesus defendeu que se pusesse um fim à família e que em seu lugar se construísse uma comunidade de crentes. Platão sugeriu uma alternativa à família. Toda nova ideologia ou religião parece começar com um ataque à família. E, de alguma forma, apesar disso, a família sobrevive: no Irã, no Amazonas, em qualquer lugar, sob qualquer regime. Isso é um grande mistério. As pessoas não são monogâmicas por natureza, pelo menos grande parte delas. Mesmo assim, casam-se e jogam o jogo ancestral de pai, mãe, irmão, irmã. Por isso a família é o tema mais universal: todos vivem a tensão e as contradições dessas relações que não se explicam, que são misteriosas.

Nesse ponto, o sr. se vê como um escritor universal? Se é que na sua opinião, existe o "escritor universal".

Nenhum autor pode ser universal, a menos que o seu tema sejam os aeroportos ou os grandes hotéis. Toda literatura de essência é local e, a partir daí, universal.

Onde Israel está nos seus livros exatamente? Se o seu grande tema são as relações pessoais, o país é uma moldura apenas?

É muito mais que uma moldura. Todo lugar, para a sua própria literatura, é muito mais do que isso. Cada lugar tem o seu próprio sistema de relações, a sua conformação de valores, a sua combinação de sensibilidades. Minha literatura é israelense porque a maioria dos meus personagens é de Israel. Alguns são árabes, também, mas a maioria é composta por judeus israelenses, que têm ■

FOTO CARLOS GOLDGRUB/REFLEXO

Conhecer um Escritor

Em Amós Oz aparentemente nada acontece. Mas é só aparência

Amós Oz toma cuidado com o amor em qualquer nível. Mantém seus personagens numa espécie de suspensão afetiva como se não desejassem nem pudessem expressar os sentimentos além de palavras sensatas e gestos medidos. Até o sexo é mais rito de convivência, quase nunca enlevo e entrega. Assim, em romances que na média ficam em 250 páginas, ele contraria a tradição passional mediterrânea, distanciando-se tanto da neurose explícita em artistas judeus como Philip Roth quanto dos dramas conjugais do teatro realista. Amós Oz quase poderia passar por frio, mas, se o fosse, estaria liquidado para os leitores; e ele é um sucesso internacional.

O interesse desse vazio emocional está no fato de ele ser mais aparente do que real. Com absoluto controle do ritmo dos enredos, o escritor trata dos laços familiares, e sobretudo conjugais, sem melodrama e psicanálise. Alguma metafísica, talvez. O artista acredita estar lidando com relações que não se explicam, que são misteriosas; e seu talento é nos convencer disso. Que nossos pequenos contentamentos e derrota acontecem em surdina, em ritmo cotidiano, como o pó invisível do deserto. É o que se começa a notar em *Conhecer uma Mulher*. Aqui, um funcionário dos serviços de segurança israelense é apresentado dentro de casa como sempre foi em serviço: invisível para a mulher e a filha. Toda contradição evidente é sublimada na compulsão das pequenas tarefas: culinária, jardinagem, consertos insignificantes. O mesmo tema volta, com variações, em *Não Diga Noite*: um casal, mais por subentendidos, leva a vida cuidando de não se cansarem emocionalmente mais do que estão desde há muitos anos.

Israel está onipresente numa narrativa que não se pretende regionalista, mas não escapa à força da história no país. Embora a trama de *A Caixa Preta* seja de fundo individual, é inevitável o impacto do nome Jerusalém no recado que abre o livro e o define em três linhas: "Caro Alec, se você não destruiu esta carta no momento em que identificou a letra no envelope, é sinal que a curiosidade é até mais forte do que o ódio. Ou que seu ódio necessita de combustível novo". Sim, estamos diante de dois antigos amantes com contas a acertar. Segredos e mágoas na caixa preta.

O humor judaico, contundente mesmo no consumo interno, tem sua face entre o melancólico e o caricato no pobre Efraim de *Fima*, que se imagina um cérebro político, mas não é nada, incomodando os amigos e as mulheres numa Jerusalém moderna, nada mística. A mesma cidade para onde o romancista regressa em *Pantera no Porão* (*ler texto adiante*) falando de infância e lealdade com um traço de ternura e riso que parecia impossível nesse escritor do deserto. – JDR

histórias pessoais cheias de neurose e perseguição. Todos são sobreviventes, todos viveram catástrofes. Eles ou os pais deles vieram do inferno. Todos são imigrantes cheios de medo e tensão, e isso é muito visível nos meus livros. É aí, também, que está o cenário – seja ele Jerusalém ou o deserto.

O sr. leu *Operação Shylock*, de Philip Roth (*livro que trata da questão moral concernente ao Estado de Israel: um dos personagens, com medo de que o país acabe lançando a bomba atômica sobre os árabes, propõe a volta dos judeus à Europa; ao mesmo tempo, o carrasco Ivã, o Terrível, que agiu no campo de concentração de Treblinka, é julgado em Jerusalém*)?

Comecei o livro, mas depois de um tempo perdi o interesse e acabei desistindo.

Como o sr. acha que autores judeus da diáspora, como Roth, vêm tratando a questão de Israel, a questão judaica?

Não tenho uma resposta geral a essa pergunta. O que acho é que ensaístas podem escrever em qualquer lugar, enquanto contadores de histórias deveriam situar essas histórias em lugares que conheçam muito bem. Eu relutaria bastante em escrever uma história sobre judeus que vivem em São Paulo, por exemplo, porque não sei nada sobre a língua, entre muitas outras coisas. Então, acho um equívoco um autor norte-americano escrever um romance sobre a vida de Israel.

Pantera no Porão é um livro cheio de humor, um traço que não parece tão presente em outras obras suas. O sr. concorda com isso?

Abaixo, a região da Judéia, em Israel. Segundo Amós Oz, o lugar em que se passa a ação é um fator fundamental em suas histórias. A estética rústica do deserto de Neguev, onde o escritor mora, serve como representação local de uma escrita cujos personagens parecem estar sempre num estado de suspensão afetiva, sublimada pela compulsão maníaca das pequenas tarefas: jardinagem, consertos insignificantes

O Que e Quanto

Pantera no Porão, de Amós Oz. Companhia das Letras, ainda sem número de págs. e preço definidos. Os livros de Oz traduzidos para o português podem ser comprados no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com

Espero que o humor esteja presente em todos os meus livros. Este é especialmente divertido porque é um livro sobre um jovem que muda em poucas semanas de um pequeno fanático, militarista e chauvinista, para uma pessoa tolerante. Mas, para que aconteça essa mudança, ele paga com a sua inocência e deixa de ser uma criança. Também é uma história divertida sobre a mais impossível história de amor, mais desesperadora do que a de Romeu e Julieta, porque é entre um menino de 12 anos que ama uma garota de 19. Não há amor mais desesperançoso do que esse. É também uma história sobre traidores e traição. Quem é o traidor? No livro, pode-se ver que o traidor é qualquer pessoa que muda aos olhos dos que não mudam, ou não podem mudar, ou nem mesmo entendem o que mudança significa.

O sr. planejou fazer um livro em que a questão política de Israel aparecesse ou quis escrever apenas a história do menino acusado de traição?

Claro que a história tem a ver com o pano de fundo político. Mas não é uma alegoria.

É que, às vezes, pode parecer que Prófi, o menino, ao narrar a história, mais de 40 anos depois, poderia parecer uma representação do Estado de Israel, que olha para o passado e tenta aprender com os próprios erros, enxergar o próprio radicalismo.

Essa pode ser a visão do observador. Não é minha intenção fazer representações, alegorias. Eu conto histórias. Eu não penso que todos os israelitas ou o país sejam como Prófi. É uma história contada por duas vozes, na verdade, a do menino e a do menino 40 anos depois.

A questão moral está sempre presente em seus livros. Ela deve fazer parte da literatura?

Na minha literatura, sim, mas não penso que isso deva estar em qualquer literatura. Alguns grandes autores não a têm em suas obras. Gogol, por exemplo. Duvido muito que haja moralismo em Kafka. Acho que a obra dele trata mais de metafísica do que de qualquer outra coisa. Mas é evidente que o assunto está em *Pantera no Porão*.

O sr. acredita em Deus?

Acho essa a questão mais íntima que me pode ser feita.

Desculpe, então.

Está tudo bem. Estou apenas tentando achar a forma de responder a ela. Acho que é mais fácil falar sobre a minha vida sexual do que sobre isso. Posso dizer que não vou à sinagoga, que não sou um homem religioso. Não acredito em religião e tenho a impressão de que Deus também não está interessado em religião. Um dos meus personagens diz que Deus não é religião. Talvez isso responda a sua questão. ∎

FOTO CARLOS GOLDGRUB/REFLEXO

E Fez-se Israel

***Pantera no Porão* é um competente inventário do trauma de se fundar uma civilização em 50 anos**

No romance *A Informação*, de Martin Amis, há uma definição ao mesmo tempo divertida e assustadora sobre Nova York. Segundo um dos personagens do livro, a cidade seria algo como "a coisa mais violenta que o homem fez sobre um pedaço de chão em toda a história" – mais até do que a paisagem de Hiroshima depois da bomba, acrescentou John Lanchester na revista *The New Yorker*. Se a poeira atômica não parece páreo para o concreto humilhante de Manhattan e seu simbolismo nas esferas do poder, do dinheiro e da moral, o Estado de Israel e a sua presença simbólica na geopolítica internacional, pelo menos no terreno do humor, tão presente na obra de Amis e na vida do país, bem que poderiam ser. Criada em 1948, essa abstração jurídica gerou em apenas meio século um novo pólo civilizatório, digamos assim, um centro nervoso que deslocou boa parte da pulsão de morte e da paranóia coletiva intrínsecas à atividade humana para um teatro até então abandonado, desimportante, desértico. Onde havia o nada, conformou-se uma sociedade capaz de reunir em torno de si desenvolvimento tecnológico e fundamentalismo religioso, uma elogiável democracia e índices condenáveis de desrespeito a direitos individuais, um razoável estado de bem-estar social e impasses políticos irremediáveis.

É nessa zona cheia de som, fúria e gente que Amós Oz estabeleceu o seu lugar literário. E, se a sua obra é marcada por uma tendência psicologizante, em que as referências ambientais se dão sempre de maneira subsidiária, é em *Pantera no Porão* que a tentativa de explicar o trauma de se construir um país inteiro – uma nova civilização, repita-se – em 50 anos se mostra mais presente.

O romance se passa em 1947, época em que o domínio britânico sobre a Palestina ainda obrigava a população judaica a conviver com um toque de recolher diário e repressão a manifestações pró-independência. O protagonista é um menino de 12 anos, Prófi, que, com dois amigos, integra um grupo cujo grande sonho é concretizar numa guerrilha real um ingênuo e quixotesco ideal subversivo: eles juram, por exemplo, ser questão de tempo o dia em que lançarão um foguete em direção a Londres.

A vida de Prófi transcorre sem incidentes até que, por uma circunstância especial, ele conhece um sargento inglês chamado Dunlop. A amizade, que reabilita romanescamente o velho tema dos inimigos que se aproximam, faz Prófi ser visto pelos seus amigos como traidor. A partir daí, o menino vive a experiência comum e dramática do amadurecimento e do *insight* forçados pelas circunstâncias, que constitui o centro de uma trama repleta de melancolia, delicadeza e até humor (traço que inexiste em livros como o excelente *Não Diga Noite*, lançado no Brasil em 1997).

Pantera no Porão, se não é a grande obra de Oz, alça vôos bastante acima da média porque reproduz, em tintas quase imperceptíveis, mecanismos universais das relações entre pai e filho, marido e mulher, amigo e amigo. O tempo todo Prófi evita repetir o modo de ser do pai, por quem, como é comum em adolescentes um pouco deslocados, nutre um certo desprezo, uma mistura de raiva inconsciente e pena arrependida. Ao mesmo tempo, cerca com toda a volúpia hormonal adolescente a irmã mais velha de um dos amigos do seu grupo, e é com ela que tem o diálogo-chave do romance, talvez o seu momento mais comovente, revelador da personalidade do Prófi maduro, que é quem conta a história em tom memorialístico, mais de 40 anos depois dos fatos narrados.

Oz em recente visita ao Brasil e a edição americana de *Pantera no Porão*: vigor

FOTO JOSÉ NASCIMENTO/FI

Esse Prófi sábio, um intelectual ponderado e sensível, que reavalia com tolerância os excessos do passado, poderia simbolizar uma nação que, numa proposição ideal, deveria ter aprendido com os próprios erros. Oz, na entrevista que concedeu a **BRAVO!**, rejeita essa interpretação, mas ela aparece com certa clareza ao leitor: militante ativo pela paz entre judeus e árabes – o grande flagelo moral do Estado de Israel desde sempre –, o escritor estaria propondo um pé mais leve no acelerador do ódio que move as relações políticas da região.

Só que essa não é a substância da história. Carregá-la de tons sociológicos demais (uma cartilha explicativa da natureza do tal "povo israelense") ou marcadamente políticos (uma tese ideológica recheada de personagens capazes de prová-la) seria um caminho breve rumo ao desastre. Não foi o que Oz fez. O seu Prófi pode ser lido como um arquétipo, claro, e muitas de suas características reproduzem uma certa visão de mundo que se poderia chamar de judaica, mas as referências e as teses externas terminam aí. São apenas um subsídio a fomentar a energia de um romance vigoroso e belo. – ML

As cartas e o poeta

A correspondência de Paulo Leminski é o roteiro de um artista que se dizia distraído, mas foi, antes de tudo, rigoroso com sua obra. Por Flávia Rocha

"É a poesia que está dentro da vida e não o contrário...", escreveu o poeta curitibano Paulo Leminski, muitas vezes, e de formas diferentes, nas cartas endereçadas ao amigo e poeta Régis Bonvicino entre 1976 e 1981, reeditadas recentemente pela Editora 34 sob o título *Envie Meu Dicionário – Cartas e Alguma Crítica (ver quadro)*. Mas, à diferença do que ele próprio pregava, Leminski viveu de e para a sua poesia – deixou-se voluntariamente tragar por ela. Foi talvez por conta dessa vocação poética que morreu aos 44 anos, em 1989, o fígado destruído pelo álcool. Desde essa morte precoce, sua biografia se impôs à poesia, e Leminski se tornou um mito, um símbolo dos anos 80. Sua obra vasta – que, embora tivesse sido, como ele mesmo dizia, "desovada", escrita às pressas – fez-se num instante clássica.

Hoje, há dez anos da morte do poeta, as cartas a Bonvicino oferecem uma oportunidade única de releitura, se não da obra propriamente, do poeta como personalidade. Nessas cartas, o mito é abafado pela voz do próprio autor, que se mostra um homem assaltado por dúvidas, com um projeto poético ainda em formação, mas bastante crítico para saber o que lhe serve e o que não lhe serve como parâmetro. No conjunto, as cartas podem ser lidas como um roteiro "distraído", como ele diria, e assim mesmo rigoroso, dos caminhos de sua arte. Leminski tinha a ansiedade dos que querem deixar seu rastro na história, e audácia para isso. Não foi por distração, certamente, que o poeta da Cruz do

Leminski e um envelope de seus poemas exposto no Masp, em 1990: versos que se quiseram eternos

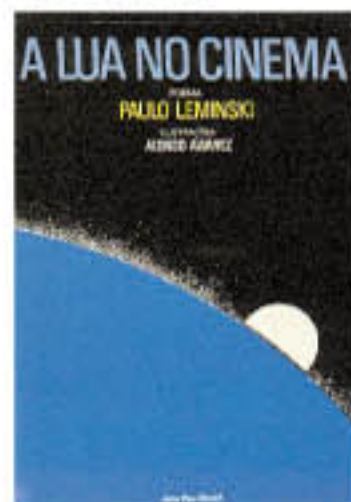
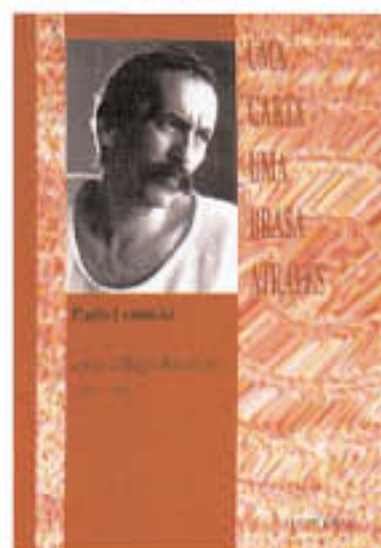
FOTOS PRENSA TRÊS / ACERVO PESSOAL DE ESIO MACEDO RIBEIRO

LIVROS

Pilarzinho, como ficou conhecido em Curitiba, flertou com a poesia concreta, com a música popular e com a publicidade, mas para se fazer visto, ouvido, aclamado.

A carta que melhor ilustra o pensamento ágil e revolucionário de Leminski é a de número 42, um "catatau" (título de seu primeiro livro, aliás) de 12 páginas datilografadas com o fôlego de um esportista (Leminski era faixa preta em judô) e com a determinação e a abnegação de um camicase (palavra recorrente em sua poética, admirador que era da cultura japonesa). Nessa carta, franca e apaixonada, Leminski proclama a sua independência e originalidade em relação à poesia feita nos círculos acadêmicos: "Quero fazer uma poesia que as pessoas entendam./ q não precise dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou uma tese de jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos...". Esse humor rebelde e irreverente foi a língua para a qual Leminski traduziu os seus profundos anseios eruditos. Foi o passaporte para o mundo que mais lhe interessava – o popular.

Numa das primeiras cartas, a de número 8, ele havia escrito: "(...)/passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo/ para o grupo Noigandres/ para Augusto, principalmente/ escrevendo para eles/ preocupado em saber o que eles iam achar// nessa época eu era 'concretista'// mas eu era uma porção de outras coisas também/ (...)". Leminski era "também" um poeta popular. Na carta 42, ele é mais explícito no seu amor mesclado de desapontamento pelos concretistas, relação contraditória que, para alguém como ele, que bebeu na fonte da poesia concreta e congraçou-se com seus representantes, tinha a força de um pacto: "A novidade a todo custo como

Nesta pág. e na seguinte, capas de livros publicados por Leminski, que se dizia um "mestiço curitibano" (tinha pai de descendência polonesa e mãe brasileira). Além das coletâneas de poemas, ele publicou, entre outros livros, os ensaios *Matsuó Bashô* (1983), *Cruz e Souza* (1985) e *Jesus* (1984) pela Brasiliense; dois livros infantis, *Guerra dentro da Gente* (Scipione, 1986) e *A Lua no Cinema* (Pau-Brasil, 1989); traduziu Joyce, Beckett, John Lennon; tem duas obras inéditas, o livro de contos *Gozo Fabuloso* e uma novela

O Poeta Esquartejado

Como Leminski foi mastigado por conservadores e vanguardistas

Por José Castello

Existem escritores de má fama, mas existem aqueles que, submetidos a tipos contraditórios de glória e detração, são, mais que isso, esquartejados. É o caso de Paulo Leminski, de quem guardamos hoje uma imagem despedaçada. Sua memória é mastigada por conservadores impetuosos, por velhos vanguardistas em busca de herdeiros, e ainda há uma vasta lista de comensais, entre eles os aproveitadores, todos com seus guardanapos na garganta. Talvez se tenha hoje uma imagem turva de Leminski porque se faça, quase sempre, uma defesa parcial de sua obra, como aquelas senhoras anoréxicas que, da torta, ficam apenas com as cerejas. Há os que atacam ferozmente, só por ódio a seu amor pela ruptura, por desprezo pelo poeta que escreveu: "tudo em mim/anda a mil". Há também os que o defendem com eloqüência comovente e que passam a defendê-lo até de si mesmo, discriminando o mau Leminski, que deve ser esquecido (e tudo se atribui à vida desregrada, ao alcoolismo, ao narcisismo), do bom, o único a ser considerado, aquele "que rompeu". E existem ainda os que o petrificam (hoje, em Curitiba, ele é nome de uma pedreira) e o canonizam, querendo fazer dele símbolo do que jamais foi. Hoje venera-se Leminski como um santo, talvez o sucessor de Emiliano Pernetta, o simbolista que foi coroado o príncipe dos poetas, cercado de ninfas, numa cerimônia no Passeio Público. Enquanto isso, ele jaz em retalhos, exposto à manipulação dos que lhe sobreviveram.

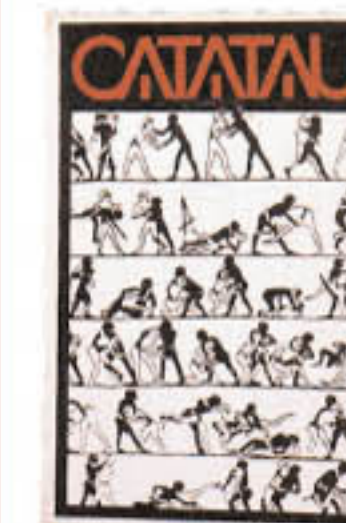
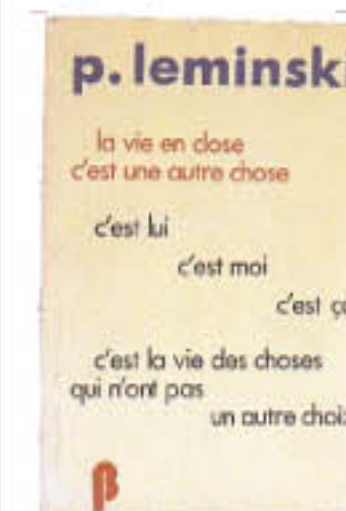
Erradamente, a obra de Leminski foi associada ao movimento concretista e, assim, atada às críticas que o concretismo sempre estimula. Essa "filiação", que os discípulos do formalismo forçaram e que o próprio Leminski desmente (basta ler algumas de suas cartas a Régis Bonvicino), tornou-se mais uma sufocação. Ora, há sim um Leminski que se aproxima dos formalistas, em particular o Leminski de *Catatau*, que alguns deles consideram, no fundo, sua única obra digna de interesse, quando na verdade é a mais problemática. Por isso também não conseguem defendê-lo: querem preservá-lo pela metade, separando a cortes de facão o escritor ousado do adaptado, numa retaliação que tem sua origem na arrogância mais sangrenta.

O problema é que Leminski escreveu *Catatau*, mas escreveu também as biografias de Bashô, Trotsky, Jesus e Cruz e Sousa, escreveu os *Ensaios Crípticos*, um livro sobre mitologia grega e até haikais delicados, além de uma poesia de vigor incomum.

Sim, tudo isso é Leminski, e, se quisermos entendê-lo, é desse amálgama que devemos partir. É evidente que uma análise feita nessas bases, em vez de clarear, só vem complicar. Leminski, que tinha o espírito em ciclone, bajulava os formalistas, mas em seu *Minifesto*, publicado em 1976, diz: "O grau de competência nada tem que ver com domínio artesanal do código. Tem que ver com sua superação". Numa carta a Bonvicino, acrescenta: "Com *Catatau* passei a limpo essa coisa de informação fechada, intratável. Quero ser agora um útil operário do signo. Falar das coisas que interessem às pessoas (importar é o que importa)". As vanguardas formalistas sempre empunharam a arma afiada do silêncio, e Leminski não era tolo, mas nem assim deixava de dizer: "Vamos parar com essa coisinha campos de não mencione gullar que promove, não fale em não sei que que não é tático". Ele era bem lúcido em relação a essas estratégias de destruição por sufocamento. Sabia que é preciso falar, sim, dizer tudo. Está em outras cartas.

É Leminski quem diz, ainda, em *O Boom da Poesia Fácil*, que as vanguardas "formalistas" e a poesia "engajada" têm muito mais em comum do que imaginam: ambas privilegiam uma atitude racionalista diante do poema. Já os poetas alternativos dos anos 70 nada desejavam, "só queriam ser", e assim, Leminski entendia, puderam resgatar a imagem do poeta como bardo, como rapsodo, como cantor da tribo; apreciação que ilustra sua imensa dívida para com eles.

Leminski foi leitor das teorias da comunicação e da percepção que se espalharam nos 70, mas ainda assim é perigoso criticá-lo como se tivesse sido um versejador de laboratório; sua estratégia poética não pode ser reduzida a uma teoria dos signos. Disse em *Poesia no Receptor*: "Poeta não é só quem faz poesia, é também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia", e aqui toda a sua suposta aliança com os formalistas soçobra. Leminski tinha noção clara, também, dos riscos do pensamento e, por mais que se aventurasse em teorias, não foi um poeta cerebral. Em *Teses, Tesões*, ele diz: "A maldição de pensar fez suas vítimas: em minha geração, vi muitos poetas se transformarem em críticos, teóricos, professores de literatura". O melhor Leminski está nos ensaios calorosos escritos em jatos, vagidos nas sombras (a cripta, não custa lembrar, é uma galeria subterrânea onde se enterravam os mártires e guardavam relíquias), e também nos poemas luminosos de *La Vie en Close*, de *Distraídos Venceremos*, de *O Ex-estranho* – ali onde deseja apenas escrever e se dá a máxima liberdade. Ele mesmo disse: "Duas obsessões me perseguem: a fixação doentia na idéia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe, duas tendências inconciliáveis". Assim cada difamador pode escolher o Leminski que preferir, já que ele foi, no fundo, um homem frágil, que se expôs inteiramente; mas o poeta não se esconde em nenhum desses nacos – ao contrário, trafega na fenda aberta entre eles, nesse abismo que nenhuma síntese pode abafar ou resolver.

Para Leminski, a música popular era uma das melhores formas de a poesia se fazer ouvida, e o tropicalismo representava uma evolução estética em relação à poesia concreta: "Foi caetano e gil quem furou o papo do concretismo. e veja que a revolução de caetano e gil dependeu enormemente do plano pragmático: do livro para o disco, para o show", escreve ele numa de suas cartas. Suas canções – gravadas por Guilherme Arantes, Moraes Moreira e pelo próprio Caetano, entre outros – o aproximaram do seu grande objetivo: ser conhecido pelas massas

um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas. (...) essa perseguição ao novo é meritocrática, competitiva, gera intrigas palacianas pelo poder, exclui, segrega, expurga. a poesia concreta já proclamou-se a única boa e certa. A Nova! 'dando por encerrado...' e se o povo todo gostar do verso, o que é que a gente faz? expulsa o povo?". Linhas adiante, sai corajosamente em defesa dos excluídos: "Décio disse: ferreira gular está certo, mas pelo avesso errado. A gente só via o 'avesso errado'. q tal ver o 'está certo'?". Ou: "O esteticismo dos campos compromete todo o projeto. eles vêem slogans e 'tolices esquerdistas' onde se trata de problemas de verdade perante os quais nenhum intelectual do 3º mundo (viva o otávio paz!) pode ficar fazendo palavras cruzadas... como se o problema de uma revolução brasileira se resumisse em dar ou não razão a ferreira gular!...".

Mas, ainda que criticasse os dogmas do movimento concreto, Leminski não deixava de se reportar reverentemente ao grupo dos "patriarcas", como gostava de chamar Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, entre outros. Talvez por amizade, talvez por receio de não estar em contato com os centros de discussão (era quase como um exilado que escrevia a Bonvicino, referindo-se ao perigo de se transformar num mero poeta de província): "Mostre a todo mundo (meu mundo: riso, mônica, augusto, décio, haroldo, cid, omar, plaza, maurício...) esse material que aí vai senão...". A frase se completava em outra carta: "Eu vou de noite transformar todos os teus sonhos concretistas em pesadelos parnasianos".

O primeiro contato com os con-

cretistas, segundo a poetisa Alice Ruiz, com quem Leminski foi casado durante 20 anos, deu-se num encontro de poesia em Minas Gerais, quando ele tinha 19 anos. "Ficaram impressionados com os poemas dele. Desse encontro nasceram grandes amizades." A primeira vez que Leminski veio a público foi em 1964, quando teve alguns de seus poemas publicados na revista literária *Invenção*, dirigida por Décio Pignatari. Mas foi só 11 anos depois, em 1975, que ele publicou, com seus próprios recursos, o primeiro livro, *Catatau*, em prosa. Depois vieram alguns de seus melhores títulos: *Caprichos e Relaxos* (1983), *Distraídos Venceremos* (1987), *La Vie en Close* (póstumo, 1991), todos editados pela Brasiliense. O poeta também produziu ensaios, livros infantis, traduções e textos para cinema, rádio e televisão.

Durante os anos 70, Leminski trabalhou com publicidade, uma de suas paixões e uma das vias de realização de seu projeto particular: escrever para as massas. Mas, apesar de sua familiaridade com slogans, jingles e outdoors, também a publicidade foi alvo de críticas nas cartas a Bonvicino, como se, no íntimo, Leminski duvidasse da nobreza da atividade e de seu teor: "Não resta dúvida que o culto do novo em poesia de vanguarda está ligado ao 'novo' que a publicidade usa... novo Omo, novo Rinso... novo... novo... mais novo... novo pra que? (...) o novo custe o que custar me parece um mito, uma alienação". Nessa ânsia de fazer-se popular, não é de admirar que, nos anos 80, depois de ganhar de um amigo um violão, Leminski passasse a compor. Suas canções foram gravadas por Caetano Veloso, Moraes Moreira, Guilherme Arantes, Ângela Maria, Itamar Assumpção, entre outros.

Abaixo, capa do livro de poemas do filho de Leminski. Quando jovem, Leminski se internou no Mosteiro de São Bento (SP). Uma de suas tias contou ao jornal *Gazeta do Povo* que, na época, reclamou por ele estar com os pés sujos. Leminski respondeu que não tinha tempo para banhos: os internos eram bibliotecas ambulantes, e ele queria aproveitar a sabedoria disponível

Música, publicidade, esporte, tudo para Leminski eram vias de expressão para a sua poesia. E é aí, nessa atitude irreverente para com a vida e com a arte, que se reforça o mito em torno da figura do escritor. Desde a infância ele parece ter aceitado o destino de ser poeta — desde o dia de seu nascimento, 24 de agosto de 1944 (o dia e o mês coincidem com o aniversário de Jorge Luis Borges). Aos 13 anos, ele trocou Curitiba por São Paulo para cursar o Colégio de São Bento, onde estudou por um ano e meio. Leminski pensava de fato em se tornar monge e chegou a escrever um livro sobre a ordem dos beneditinos.

Mas a vocação religiosa e a reverência aos estudos formais não se estenderam por muito tempo. O poeta abandonou o curso de direito da Universidade Federal do Paraná no segundo ano e o de letras no primeiro. Casou pela primeira vez, aos 17 anos, com a desenhista e artista plástica Neiva Maria de Souza, então com 15. O casamento durou quatro anos. Quando terminou, os dois continuaram vivendo na mesma casa, cada um com seu novo companheiro. Quando Alice, a segunda mulher, ficou grávida de Áurea, resolveram mudar de casa, para o bairro do Pilarzinho. Depois nasceram outros dois filhos, Miguel e Estrela. Miguel, que, como o pai, escrevia poemas na infância, morreu em 1979, aos 10, de leucemia. Em 1987, abalado com a morte do filho e já debilitado pelo alcoolismo, Leminski separou-se de Alice. Os últimos meses de vida o poeta passou ao lado da cineasta Berenice Mendes.

Durante todos esses anos, Leminski escreveu freneticamente poemas, livros em prosa, cartas, slogans, letras de música. Queria manter-se vivo. Não só: imortal. Chegou a escrever: "Meu fígado deu um stop, parei de beber total: está fazendo uma semana q não provo álcool, se der, não provo mais. cheguei à conclusão q o álcool até agora tinha me dado mas ia começar a me tirar. não quero acabar como f pessoa com hepatite etílica aos 44 anos. pound e maiakovski, os maiores poetas do século, não bebiam". (Em nota às cartas, Tarso M. de Melo observa que Leminski errara a idade de Fernando Pessoa, que morreu aos 47 anos, para acertar a idade que ele mesmo teria ao morrer.) O poeta da Cruz do Pilarzinho lançou-se em sua cruzada poética como quem construísse a própria imortalidade. Nem poderia ser diferente: "Tenho uma visão romântica, digamos assim, de poesia. Poesia, para mim, é paixão, loucura, desvario". ■

O Que e Quanto

Envie Meu Dicionário, correspondência de Paulo Leminski. Organização de Régis Bonvicino. Ed. 34, 270 págs., R$ 27. A primeira edição (*Uma Carta uma Brasa Através*), menor do que esta, saiu pela Iluminuras em 1992

Berimbau de Barbante

A obra de Paulo Leminski reinventa o poema-piada dos modernistas na forma do poeta-piada. Por Bruno Tolentino

Em 1922 os maestrotes paulistanos inventaram o poema-piada; meio século depois, seus bisnetos criaram o poeta-piada. Dicção rala, idéias curtas, cultura de almanaque, arritmia crônica, berimbau de barbante, *razionale* de bar, *ethos* de radialista, estética de violão, filosofia de publicitário, ritmos de mingau, versalhada instantânea e rimas de muleta: eis a receita de dezenas de milhares de *pocket poets à la* Paulo Leminski, o homem intensamente comum cuja ingenuidade agitada o fazia macaquear a gagueira de toda uma leva de quase-autores — ao seu nível e em seus dias cerca de cem mil Brasil afora. Para cada qual, portanto, um único problema "artístico", na verdade tão existencial quanto urgente: como distinguir-se em plena maré montante entre o indistinto e o instintivo? A saída pessoal que nosso publicista encontrou foi atrelar-se a um distintivo, cortesia dos xerifes da hora aos cortesãos de sempre...

A rigor, o homem de quem agora se reedita a correspondência com um seu coetâneo de idêntico pedigree publicou apenas dois ou três livrecos de versos murchos e jocosos, numa desastrada gramática de boteco, e eivados de um cediço prosaísmo, na esteira de um par de volumes em prosa convulsiva que chamou (ou chamam) de romances. Mas por isso mesmo virou totem de toda uma geração, modelo referencial de uma multidãozinha semiletrada de classe média, cuja meta era ser tão desleixada quanto ilusória, drogada e barulhenta. E, claro, incansável, prolixa e prolífica.

Mas fazer o quê? Porque o novo envelhece depressa, e mofo ou é famoso ou é infame, o informe tem e continuará tendo incontáveis curadores no baixo clero universitário: não passa dia sem que os tataranetos da ruptura empalhem ou reempalhem mais uma múmia da modernovidade de trás-ante-ontem. Tão cedo não nos deixarão esquecer o que não chegou a acontecer: anda fervilhando toda uma indústria de memórias, a memoranda dos bons velhos tempos da tropicália vanguardófila, as bodas de Noigandres com a guitarra elétrica... Ouviremos ainda muitos decibéis de trio elétrico no sambódromo em que se pretende converter a vida do espírito entre nós. E, historicismos solúveis à parte, o monstrengo deve tudo à ideologia publicitária de que se nutriu Leminski e da qual dependem o (drummondiano) *Deus Komunik Ação* e sua cultura de massas. Resultado: por cá os kerouacs e ginsbergs do concreto à mão armada, do galáxico-gatinômano Child Harold aos Mautners & Leminskis, mais seus bonvizinhos, não têm como deixar de trazer-nos à mente a frase de Truman Capote sobre *On the Road*; referindo-se à apressadíssima taquicardia daquele primeiro catatau dos primatas, o resenhista resumia: "*This is not writing, it's type-writing*" ("Isto não é escrita, é datilografia").

O livro com as cartas do poeta: a versão em prosa de uma dicção rala

Era mais que uma *boutade*, era uma diagnose. Com efeito, os titãs e anteus da modernidade de leite-em-pó-com-nescafé sempre tiveram em comum o mais surrado lugar-comum comunitário: a pressa. O *sic transit* das vanguardas, das mais nervosas às mais aposentadas, é axiomático: fazer-o-novo é regurgitar sem demora o semideglutido, já que digeri-lo seria fatal ao estilo instantâneo. Afinal, o "novo" é "da hora", mas pertence aos segundos do minuto, essa eternidade dos altares vazios. E a lição que legam os vazios é clara: é preciso reduzir a velocidade... É preciso arquivar e esquecer Leminskis e Anas Cs, Cacasos e Gugus, confusos e confrades. É preciso em seguida ler com toda a calma o que, da Arcádia Mineira ao Condor Baiano, de Gonçalves Dias a Manuel Bandeira, de Drummond a Cabral e de Cecília a Adélia, por aqui se escreveu com toda a atenção, segundo aquela "emoção recordada na tranqüilidade" de que Wordsworth investiu o ato de *poiesis* há mais de século e meio.

A disputa pela biblioteca eterna

O centenário de Jorge Luis Borges, que acontece neste mês, é um enredo tipicamente borgiano. Por Violeta Weinschelbaum, de Buenos Aires

Com o pouco criterioso critério das datas como gatilhos que disparam o reconhecimento póstumo, os anos vão escolhendo as personagens a homenagear. Algumas personagens são reconhecidas como mais importantes do que outras: por proximidade, por verdadeiro reconhecimento, por conveniência. É necessário criar, uma vez decidido qual será o "nosso nome", um universo que justifique a escolha. Esse universo será o ar a ser respirado por determinada população próxima ao meio intelectual, ou "culto", durante o ano: suas leituras, seus passeios dominicais ou noites de documentários pela televisão estarão selados. A Argentina, o Cone Sul, escolheu neste ano Jorge Luis Borges, seguramente um dos escritores mais dignos de homenagem que o século tenha visto. Os Estados Unidos, por inclinação idiomática e – por que não? – política, escolheu Vladimir Nabokov. A Europa, como Jano, conciliadora e cosmopolita, partilhou seu olhar, seu coração, seus esforços entre ambos.

Borges, como Nabokov, nasceu em 1899. Num 24 de agosto. Por isso, porque nasceu nesse dia, como se o fortuito pudesse ser festejado, neste ano Borges move montanhas, desperta polêmicas: para os estudiosos, como para os leitores ávidos, nada melhor que a desculpa de um centenário para voltar a ter acesso a material esgotado ou capturado pelos herdeiros. Para a indústria editorial, é a oportunidade de explorar uma figura respaldada pelo verdadeiro gênio.

É estranho: trata-se do centenário de um nascimento, mas as homenagens estão sempre vinculadas ao culto da morte. A morte é, antes de mais nada, uma realidade física. O corpo morre, deixa de cumprir um ciclo. Dali em diante é a vez da religião, da fé, das crenças e necessidades. Borges foi enterrado em Genebra, cidade na qual morreu em 1986. As festividades, as comemorações estão, por outro lado, relacionadas com a recordação, e por isso reaviva-se o fogo das polêmicas esquecidas.

Neste ano, numa cruzada multitudinária, um grupo de parentes e amigos de Borges tenta repatriar seu corpo, trazê-lo para a Ricoleta (*bairro de Buenos Aires onde fica o cemitério homônimo*), como ele mesmo pedia num poema da juventude – em que dizia ser esse "o lugar de minha cinza". O universo *post-mortem* de Borges está dividido em dois: essa divisão poderia quase ser esquematizada como *O Mundo contra María Kodama*. O certo é que a viúva do escritor parece ser a única a defender a viagem final a Genebra. Argumenta uma mudança na conhecida vontade de Borges de ser cremado e enterrado junto à sua família no jazigo da Ricoleta, mudança final e próxima à morte, próxima ao casamento por correspondência (via Paraguai) com María Kodama e à mudança de seu testamento em benefício de sua flamejante mulher, "sua boa amiga". É difícil tomar partido; as opiniões, nem tão divididas assim, esgrimem armas sentimentais, políticas, econômicas: ter o mestre entre nós é poder visitar seu túmulo, atrair o turismo, respeitar a vontade de uma vida. Os mesmos que defendem a fixação de Borges na Ricoleta argumentam que Kodama nunca respeitou a vontade de seu marido, que publicou manuscritos que o escritor havia censurado e que o obrigou a afastar-se dos seus nos últimos momentos de sua vida. Os quesitos, alguns impossíveis de resolver (como saber o que ele disse verdadeiramente em seu leito de morte?), têm as dificuldades da religião e da crença. Não é possível saber se Deus existe – as opiniões se dividem e os argumentos são, sempre, inúteis.

Borges morreu em Genebra 13 anos atrás, e nada mais sabemos. Se Max Brod tivesse respeitado a vontade de seu amigo, hoje não conheceríamos a obra de Kafka.

Desses dois mundos posteriores à morte de Borges também surgem bifurcações nas atividades planejadas para festejar o aniversário número cem. De um lado, a Fundação Borges, sob comando de Kodama; de outro, o Centro Cultural Borges, com seu cabeça, o estudioso e colecionador Jorge Helft. Essa divisão multiplica os acontecimentos e debilita as forças. A grande exposição que desde abril corre o mundo chegará a Buenos Aires pela mão de Kodama neste mês, a tempo para a data do grande aniversário. Enquanto isso, no Centro Cultural, exposições com fotos e manuscritos, obras de teatro, concertos, homenagens várias. Pelo mundo afora os pesquisadores debatem em que congresso ou seminário apresentar os trabalhos em que pensam há meses.

Há um terceiro lugar, o daqueles simples mortais que pensam em homenagens àquele que foi para eles um mestre. Assim, em novembro, a Casa da América, em Madri, vai inaugurar uma exposição de pintura em torno da idéia de mostrar artistas argentinos (Gustavo Romano, Miguel Rotschild, Patricia Pisani e Jorge Malcchi) que demonstram afinidades com elementos da poética de Borges. É uma seleção de obras que a curadora, Belén Gache, fez em função dos nexos entre esse material já existente e a poética borgiana.

Mas o fenômeno de maior impacto nesses festejos talvez seja o enorme esforço editorial. Trata-se de um movimento que ao mesmo tempo embala e incomoda os bibliófilos, e que o colecionador por excelência acompanha com atenção. Sempre houve e sempre haverá colecionadores que compram e vendem manuscritos, primeiras edições e versões raras. Mas, ao que parece, o mercado, como tudo mais, entra em alvoroço quando à bibliofilia, ao afã de colecionar e ao fetichismo soma-se a crescente demanda regulada pelas datas. Este foi um ano em que a circulação de manuscritos cresceu, atingiu preços exorbitantes e fez com que eles aparecessem na mesa dos leilões de materiais preciosos. Alguns poucos foram comprados por universidades norte-americanas que se dedicam ao estudo pormenorizado da obra de Borges; outros, a maioria, fazem parte do eterno contencioso: Helft e Kodama arrancam-se mutuamente os olhos no afã de recuperar esses papéis cujo valor cresce a cada dia – os manuscritos de *As Ruínas Circulares*, por exemplo, que são ilustrados por Borges e contêm anotações e emendas que mostram a evolução de sua escrita; páginas com desenhos e esboços; o manuscrito sobre o *Martín Fierro* que circula nos fechadíssimos círculos da bibliofilia movidos por centenas de milhares de dólares. Enquanto isso, as primeiras edições são cada vez mais raras e por isso mais cobiçadas: conseqüentemente, *Fervor de Buenos Aires*, o primeiro livro de Borges, vale hoje dez vezes mais do que valia há três anos. O furor das datas, não há nisso nada de novo, atua também sobre o mercado.

Das novas publicações, pouco a dizer. Na Argentina reeditaram-se livros esgotados e muito valiosos para o estudo, como *Las Letras de Borges*, de Silvia Molloy; desempoeiraram-se inéditos, como os da revista *Sur*, editados hoje pela Emecé. Reluz em todas as livrarias um lindo livro com capa dura e escura e uma foto transgressora do mestre de costas: *La Autobiografía*, da editora Ateneo. Ao vê-la, a primeira reação provavelmente será a indignação: como inventar uma autobiografia até hoje inexistente, como criá-la com base em algumas conversas inéditas, extraí-la de uns quantos textos ditados à revista *The New Yorker*?! Mas à raiva segue-se a ironia, e o sarcasmo começa a nascer da indignação. Já tínhamos lido, em *A Biblioteca de Babel*, que "seus anais (*da biblioteca*) registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número vastíssimo, porém não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas". Por isso, essa autobiografia não faz mais do que completar, à maneira mais borgiana possível, a enumeração do centenário. *La Autobiografía*, como se fosse saída daquela lista maravilhosa, a da Biblioteca, em que há tudo: "A história minuciosa do porvir, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilíades, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico da tua morte, a tradução de cada livro para todas as línguas, o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito". – TRADUÇÃO DE BRUNO TOLENTINO

FOTO CAMERA PRESS

Borges: memória disputada entre María Kodama e o mundo

O retratista dos criadores

José Castello lança *Inventário das Sombras*, um mergulho investigativo e ensaístico nas trevas da vida e da obra de 13 escritores. Por André Luiz Barros

A literatura nunca se esquivou de penetrar em regiões sombrias da experiência humana. Afinal, nada do que é humano pode ser estranho à arte de investigar a vida por palavras: estas nunca se intimidam diante da diversidade daquela, vida. O livro *Inventário das Sombras*, de José Castello (ed. Record; 308 págs.), é um mergulho do jornalismo nessa região de trevas, equívocos, medos da *over-exposition* midiática, em suma, na reflexão sobre a linha diáfana que separa o literário e o vivido, que tem na angústia diante da página em branco sua imagem literária clássica.

Inaugurando um gênero (ou sem se importar com classificações), Castello – autor de *O Poeta da Paixão*, biografia de Vinicius de Moraes, entre outros livros – fez um conjunto de retratos, pintados com cores bastante pessoais, de 13 escritores, entre eles Clarice Lispector, Adolfo Bioy Casares, Raduan Nassar e Nelson Rodrigues, além do singular artista plástico Arthur Bispo do Rosário e do jornalista João Rath, o desconhecido autor de uma vida que encantou Castello. O estilo fluido conduz o leitor a conclusões às vezes cruéis sobre os autores tratados, mas a veia argumentativa de Castello, a um só tempo clara e refletida, nos leva a concordar com ele em vários pontos.

Sobre Raduan Nassar, que raramente dá entrevistas e é visto como alguém indeciso entre criar galinhas ou romances, pode-se ler: "A solução que deu a seu impasse chega a parecer, às vezes, mentirosa". Mas, depois, conclui: "Era preciso que um escritor, um grande escritor, se negasse a aceitar parte do status que a obra lhe confere para que pudéssemos pensar mais seriamente no quanto a literatura é hoje manipulada". A literatura e seu fazer saem do livro enriquecidos com nuances antes insuspeitadas. "Sou dos que o admiram e querem ler novas páginas suas", diz sobre Raduan.

Com uns 20 anos de lida e vida na fronteira entre a pressa jornalística, que exige definições e retratos 3 x 4 sumários, e os "sertões" luminares ou sombrios da literatura, Castello compôs uma reflexão inédita de um repórter-cronista diante da matéria viva de que são feitos os livros: o homem por trás da página manchada. "Pensei, primeiro, em fazer um livro sobre personagens 'malditos', incluindo Iberê Camargo e até Renato Russo, além dos escritores. Mas notei que o rótulo era uma redução, um estereótipo meio aceito na mídia. A idéia da sombra é mais ampla, me deixou mais livre para tocar minha própria sombra. Pois aprendi mais com os silêncios e excitações de Clarice Lispector e com os telefonemas de Nelson Rodrigues do que com as curtas entrevistas que fiz com eles. A esse lado sombrio do jornalista o leitor geralmente não tem acesso", diz Castello, que narra como Nelson Rodrigues passou a ligar insistentemente, sem motivo algum, nas horas mais impróprias, para o jovem repórter, pouco antes da morte.

Há ainda um "encastelado" Alain-Robe Grillet, famoso na época do *nouveau roman*. Há Hilda Hilst, debruçada sobre o desconhecido; Caio Fernando Abreu e seus últimos momentos, belos e dolorosos; João Antônio e o ideal suburbano; Manoel de Barros tentando ser menos gente e mais poesia; Ana Cristina Cesar, a menina que "suicida" a poetisa; os portugueses José Saramago e José Cardoso Pires; e, por fim, o enigmático Dalton Trevisan, único que Castello não conheceu pessoalmente. O resultado é um misto de reportagem com alta carga subjetiva (já que Castello tem a coragem de expor suas próprias sombras), crítica literária e reflexão sobre o criador nos dias de hoje, entre suas sombras e idiossincrasias pessoais, a vocação meio ansiosa e invasiva da mídia e a obra a ser escrita, apesar de tudo. Imperdível.

No livro (acima, à esq.), Castello (ao lado) refaz as trajetórias grandiosas e acidentadas de autores como Clarice Lispector e Saramago (no alto)

FOTOS REPRODUÇÃO/TYBA / PEPE TORRES/CENTRO OFICIAL DE TURISMO ESPANHOL / EDUARDO SIMÕES

Chatice e transgressão

A Filosofia na Alcova, de Sade, revela o que esconde e esconde o que revela

A obra-manifesto da libertinagem, *A Filosofia na Alcova*, escrita pelo Marquês de Sade (1740-1814), ganha nova tradução no Brasil e é publicada pela editora Iluminuras. O tradutor, Augusto Contador Borges, assina as notas explicativas e um ensaio a título de pós-escrito. É uma boa oportunidade de o leitor brasileiro entrar em contato com um dos mais transgressores – e possivelmente chatos, para quem não comunga daqueles gostos – autores da literatura universal, cuja obra revela o que esconde e esconde o que revela.

As práticas do marquês (Donatien-Alphonse-François), homem e autor, acabaram por designar um desvio sexual, o sadismo, que dispensa explicações a esta altura. Mas as circunstâncias em que viveu fizeram um Sade maior do que sua obra, razão por que tantos se dedicaram a buscar no que escreveu alguma transcendência, existencial ou política. Entre eles contam-se Roland Barthes, Jean-Paul Sartre e Georges Bataille.

E que circunstâncias foram essas? Sade, perseguido por três regimes – monarquia, república e império –, não pelo que pensava, mas pelo que fazia na cama (ou em qualquer lugar), emprestou eloqüência teórica a suas preferências (sodomia hetero e homossexual e violência) e tentou – como homem da revolução e depois seu antípoda – diluir a moralidade privada do antigo e do novo regimes com uma súmula das relações interpessoais em que quase tudo é permitido.

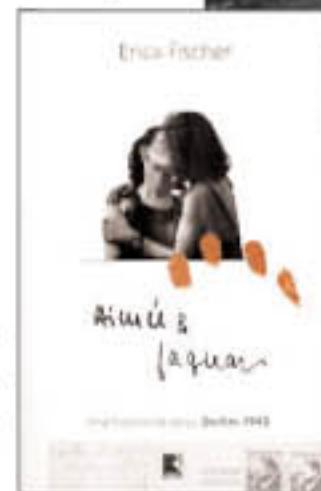
E então se chega ao seu limite, revelado com clareza em *A Filosofia*... As perversões sadianas resultam num tedioso amontoado de gente que obedece à voz de um mestre: "Agora faça isso, aquilo, ponha aqui, tira dali, junta acolá". Lê-lo como metáfora política ou pensador da revolução é menos do que boa vontade, é bobagem. Sade não é uma utopia para o coletivo; é diluição e decadência privadas que se escondem em linguagem revolucionária.

O frontispício da edição original e a nova edição (acima): leitura obrigatória

Daí que o único interesse que a obra sadiana possa despertar seja o psicanalítico, e isso Sade revelou sem querer. A fixação fálica, a apologia da sodomia e o horror à vagina (uma de suas obsessões era costurá-la e fazer dela não mais que cicatriz) são a base da maioria dos desvios que Freud estudaria um século depois. Sade como pensador da cultura e da política é uma fraude. Como quem descortinou uma das faces do horror – embora haja até quem se excite com aquilo –, é leitura obrigatória. – REINALDO AZEVEDO

Transgressão na guerra

Jornalista austríaca descreve romance homossexual no caos da Alemanha de Hitler

Uma pacífica, ainda que insatisfeita, dona de casa alemã deixa o marido e quatro filhos pela paixão avassaladora por outra mulher. Parece quase banal, mas Elisabeth Wust, a ruiva que, aos 29 anos, explodiu uma vida classe-média heterossexual, e sua amada Felice Schrangenheim, judia morena de 21 anos, estão vivendo em Berlim, em 1942. Na fímbria entre o desatino, alienação e dor, elas encontram tempo para encontros e cartas passionais, embora Elisabeth pense nos filhos e Felice fuja da Gestapo. Não houve final feliz, e, agora, a jornalista austríaca Erica Fischer descreve o acontecido em *Aimée & Jaguar* (Record, 284 págs.), apelidos que as amantes se davam. Um livro entre a crueza de Fassbinder e a afetividade de Almodóvar. – JEFFERSON DEL RIOS

Em foto de 1944, as personagens do livro (à esq.): crueza e afetividade

Transgressão feminina

Obras na França falam da história e da psicologia das mulheres infiéis

Uma discípula de Freud, a psicanalista francesa Annik Houel, resolveu aprofundar seus conhecimentos sobre o adultério feminino para além dos relatos de divã. Mergulhou em romances de todas as épocas de aventuras de heroínas adúlteras, todos de caligrafia feminina. O resultado foi o livro *L'Adultère au Féminin et son Roman*, uma leitura psicanalítica do desejo feminino dos tempos medievais até hoje baseada em infidelidades romanescas. Também neste verão, as francesas foram brindadas com o livro *Le Charme Discret de l'Adultère*, de Jacqueline Raoul-Duval, propagandeado como um manual para mulher infiel. *Affaire à suivre*... – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

ELEGIA À IRREALIDADE COTIDIANA

Em _A Cabeça no Fundo do Entulho_, o pernambucano Fernando Monteiro constrói um discurso preciso para mergulhar nas ruínas da literatura

Por Leda Tenório da Motta

À sua maneira, nas *Elegias Romanas*, Goethe diz, como tantos outros poetas antes dele, que, buscando Roma em Roma, o recém-chegado não encontra Roma alguma. Nem poderia, pois monumentos viram ruínas. Antes de virarem cenários, na pós-modernidade.

É já por isso, talvez, que o narrador de Fernando Monteiro em *A Cabeça no Fundo do Entulho* se chama nada menos que Átila. Átila da Matta! Belo nome, exponencialmente vândalo, de rei huno e guarani das florestas de Carlos Gomes, na expressão do próprio autor, para o mergulho de cabeça que o livro faz, começando por Roma em ruínas, nas ruínas da literatura.

É nesse sentido, autocentrado, da literatura como principal tema de si mesma, que o "romance", como indica, não sem ironia, a página de rosto, pede para ser lido. Por "entulho" devendo-se entender os restos saturados da realidade que mais conta quando se trata, como no caso, de contar ainda histórias. A realidade do gênero romanesco.

Escritores evoluem de preferência dentro do seu próprio quarto, sob a influência de outros escritores. A exemplo de Baudelaire, que, tendo multiplicado os convites à viagem, não se dignou a incursionar, como Goethe, em busca da eternidade inencontrável, muito além do grande romantismo de língua inglesa e da esquina de casa, palco mesmo, desde então, da modernidade.

Ora, é a idêntica distância que este pernambucano formado na Itália, cineasta e ficcionista – entre a arte do espaço e a do tempo, portanto – vai registrando uma aparente movimentação. Tão mais precisa em termos de quando e onde quanto é cada vez mais impossível, à medida que a história avança, dizer o que foi mesmo que aconteceu.

Na verdade, tudo o que temos então são os cenários de fundo falso que restam no centro da cena da representação da assim chamada realidade na modernidade avançada. Cenários tidos aqui, aliás, exatamente enquanto tais. Como se fossem perpetrados por Dino Risi, Mario Monicelli ou Damiano Damiani, ou então por Pavese, Bassani ou Montale, todos autores de cabeceira do autor. Que vê o mundo como quem já viu esse filme e cita ao infinito. Visivelmente em apuros em seu ofício de *telling story animal* que perdeu o frescor de acreditar, como os velhos bons artistas, da palavra ou da imagem, que a vida traduzida em linguagem é menos falsa que a real.

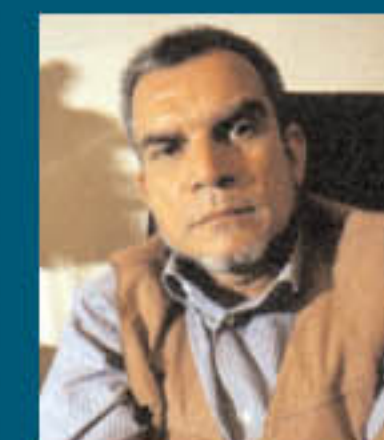
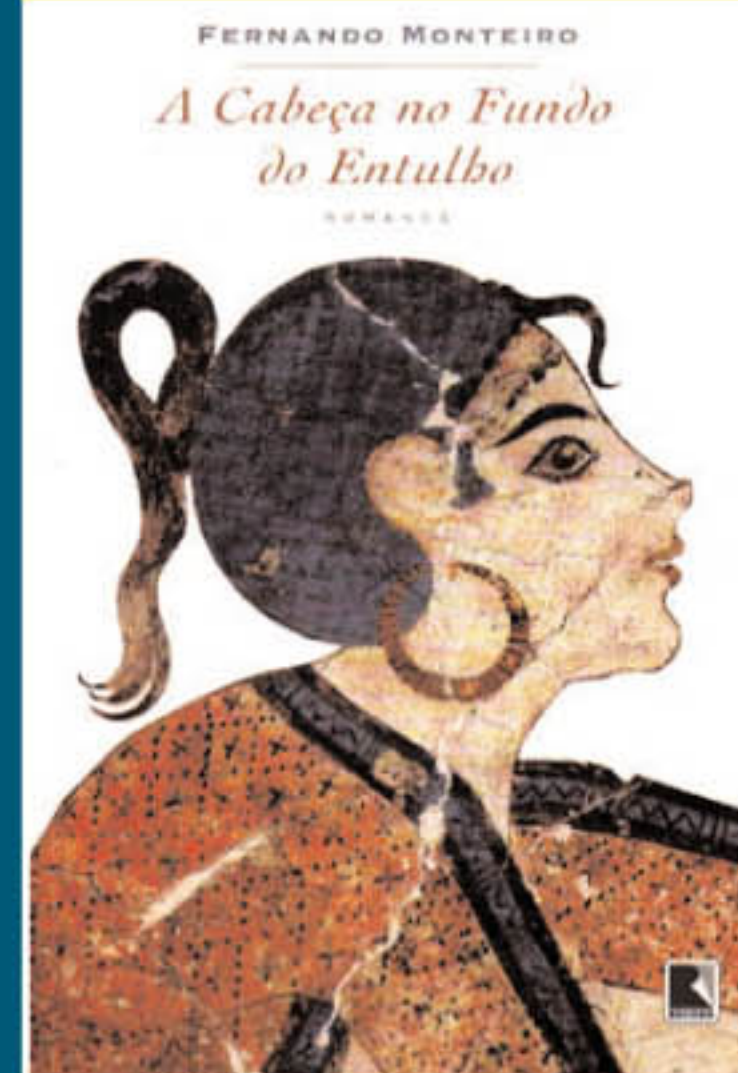
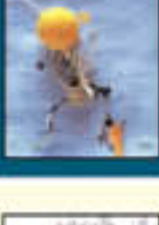
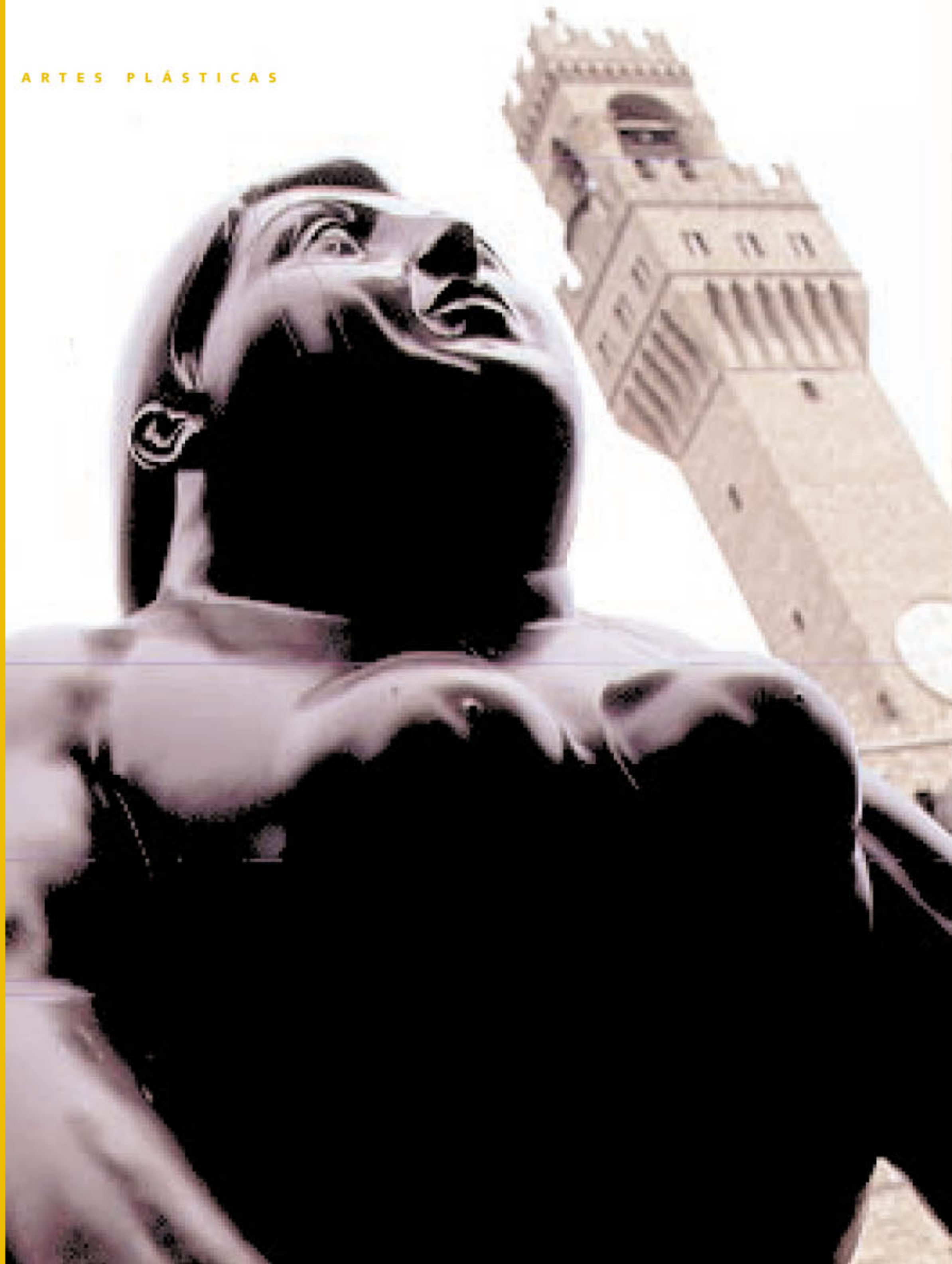
Daí Monteiro estar tão completamente envolvido com operações de "descentramento", como se diria entre pós-modernos, a começar pela confusão dos tempos e lugares, para o que trabalha a confusão dos nomes, e a terminar pela perda das identidades. Desde as tomadas romanas da primeira parte, *Átila em Roma*, sem dúvida a melhor de todas, onde se trata de um advogado brasileiro (parente dos detetives de Rubem Fonseca pelo erotismo meio cínico, dir-se-ia), às voltas com obras de arte pilhadas durante a Segunda Guerra e com uma certa Sandrine, que é também Sandra e Celestine. Passando pela insólita visita, na segunda parte, *Viva o Atlântico!*, do escritor espanhol Camilo Cela à Universidade de Direito do Recife, onde não causa grande comoção, a não ser por força de um mal-entendido. Até a terceira parte, que dá nome ao livro, a mais irrealizante, onde temos uma organização secreta que atua em diferentes pontos do planeta, lançando brumas cada vez mais espessas sobre si, e assim também sobre a ação ficcional, sem que o narrador consiga esclarecê-las, nem mesmo nas notas de rodapé, que subitamente assumem a palavra. Como para mostrar as dificuldades de quem está com a direção da narração.

A capa do livro e Fernando Monteiro: literatura como tema

FOTO LUÍS SANTOS

A Cabeça no Fundo do Entulho, de Fernando Monteiro. Record, 240 págs., R$ 22. À venda no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
LÍNGUA PORTUGUESA	**Mademoiselle Cinema** Casa da Palavra 168 págs. R$ 24	Benjamim Costallat (1897-1961) foi o escritor de um Rio de Janeiro entre *art nouveau* e *art déco*. Cronista da mundanilidade artística e boêmia, ele, por meio do *Jornal do Brasil*, teve destaque na vida carioca.	Suas histórias que envolvem mocinhas nada ingênuas, romances com champanhe e cocaína valeram ao autor certa aura transgressiva, problemas com os conservadores e sucesso de público. Ao ser lançado, em 1923, *Mademoiselle* vendeu 60 mil exemplares.	A vida mundana de uma melindrosa de apenas 17 anos, com os "lábios sangrentos de carmim", que viaja a Paris em busca de emoções mais fortes. Ela é ingenuamente fatal, frágil e supérflua como o meio em que circula.	É interessante reavaliar escritores que tiveram seu tempo antes do anonimato. A literatura de Costallat é próxima de João do Rio, hoje revisitado com simpatia.	Na influência francesa presente nesse Rio extinto, que se manifestava da arquitetura a expressões correntes como *cocottes*, *mis-en-plis*, *rendez-vous* ou *chic*.	*"Os pais sempre sorriem. As meninas se despem em plena rua, sob o pretexto de que é moda. Os pais sorriem. As meninas namoram pelo telefone, ou ao portão dos jardins. Os pais sorriem. As meninas bolinam e se deixam bolinar nos cinemas. Os pais sorriem. Sempre sorriem, não deixam de sorrir."*	Ilustração de J. Carlos, o grande intérprete visual do período. Todo o projeto gráfico resulta em cuidadoso retrato de época.
LÍNGUA PORTUGUESA	**Cartas Cariocas para Mário de Andrade** Edições Folha Seca 174 págs. R$ 22	Compositor, animador cultural, poeta, figura de um Rio de Janeiro ameno, Hermínio Bello de Carvalho – o descobridor de Clementina de Jesus – nasceu em 1935 e teve o privilégio de ser parceiro de Pixinguinha e Cartola.	Autor, com Chico Buarque, de *Chão de Esmeraldas*, Hermínio é também o autor do livro de poesias *Contradigo*. Os dois livros iniciam as atividades da Folha Seca, editora dedicada a temas cariocas.	Cartas imaginárias a Mário de Andrade, que imitam o seu tom coloquial, as liberdades e invenções lingüísticas, para comentar fatos e personagens do Rio como Aracy de Almeida, Grande Othelo, Jacó do Bandolim e Drummond.	Apesar de o jeito "andradiano" – tanto o de Mário quanto o do discípulo atual – às vezes soar um tanto construído, Hermínio tem uma visão feliz do mundo.	No compreensivelmente vaidoso encarte com fotos do autor em companhia da melhor intelectualidade brasileira. Há raridades entre elas.	*"Se ouvirmos Carmem Miranda sob o prisma ortodoxamente musical, ela seria apenas uma razoável cantora ornamentada de abacaxis e balangandãs. Mas que mistério é esse que a tornou a personalidade mais influente de sua época, e que a fez ser imitada por intérpretes de grosso calibre daquele tempo – de Odete Amaral às Irmãs Linda e Dircinha Batista, e até Aracy de Almeida?"*	De Oscar Niemeyer. O traço conhecido do arquiteto, que desenha Mário de Andrade sob fundo branco. Trabalho não usado na primeira edição, daí o interesse.
AUTORES DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Te Dei a Vida Inteira** Editora Record 269 págs. R$ 28	Zoé Valdés nasceu em 1958, em Havana. Poetisa premiada, trabalhou vários anos na delegação de Cuba na Unesco, em Paris, mas afastou-se do regime castrista e hoje vive na França com a filha.	É autora ainda de *O Nada Cotidiano* e de *La Hija del Embajador*. Finalista do Prêmio Planeta, da Espanha, *Te Dei a Vida Inteira* foi traduzido para o francês, inglês e alemão.	A vida de uma mulher através de 60 anos, o que inclui a Revolução Cubana e seus reflexos no cotidiano do país numa combinação feliz de ficção e relato factual.	O jornal francês *Libération* comentou, com razão, que Zoé Valdés "reinventa sua vida cubana. A ilha nasce de seu vocabulário violento, direto, sensual".	Na insolência bem-humorada da autora. Os novos escritores cubanos são excelentes. A lista inclui Pedro Juan Gutiérrez, que terá *Trilogia Suja de Havana* editada pela Companhia das Letras. Um grande livro.	*"Partiu para Havana em um ônibus que pára em todas as benditas esquinas ao largo desta maldita ilha. Cuca Martínez não se recorda de suas primeiras impressões dessa que foi a mais bela capital da América Latina. A menina Cuca chegou morta de fome, de sono e de calor, e foi direto para uma 'casa de vizinhança' – como se chamavam na época os futuros cortiços – da Havana Velha (...)."*	De Lola Vaz sobre imagem de Roberto Garcia York. Reforça a idéia de um país que parece sempre dançar. Não é tudo o que a autora diz, mas tem apelo visual.
AUTORES DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**De Pernas pro Ar** LP&M 370 págs. R$ 29	O uruguaio Eduardo Galeano tornou-se um intelectual importante, e muito lido, com *Veias Abertas da América Latina*, livro brilhante sobre o esplendor e misérias do continente.	Nascido em 1940, em Montevidéu, onde reside, Galeano, além da honrosa biografia no jornalismo cultural e político do seu país e da Argentina, é também o autor de outros ensaios jornalísticos, como a trilogia *Memória do Fogo*.	Coletânea de textos políticos, memórias e anotações provocativas ou indignadas sobre economia, estruturas de poder, dinheiro e repressão.	É um exemplo de jornalismo com paixão, estilo marcante e que se arrisca em terrenos reservados aos acadêmicos e políticos.	Na afinidade do autor com o americano Noam Chomsky e o suíço Jean Ziegler. Eles formam uma grupo quixotesco e profético em luta contra a frieza da ordem econômica mundial.	*"O Haiti foi o primeiro país do mundo a abolir a escravidão, e dois séculos depois dessa façanha, que custou muitos mortos, padece o país da escravidão assalariada. A cadeia McDonald's dá brinquedos de presente aos seus clientes infantis. Esses brinquedos são fabricados no Vietnã, onde as operárias trabalham dez horas seguidas, em galpões hermeticamente fechados (...)."*	Do autor, com base em uma gravura do mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913). Demonstra que Galeano sabe brigar sem perder o humor.
AUTORES DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Presença de Mulher** Editora Rocco 128 págs. R$ 16	Saul Bellow nasceu no Canadá em 1915. Pela concisão e força dramática, situa-se, de forma indelével, na alta literatura contemporânea de língua inglesa. Prêmio Nobel de Literatura de 1976.	Autor de 12 romances – a maioria publicada em português –, recebeu ainda o Prêmio Pulitzer.	A tentativa de recuperação do tempo perdido por um cidadão banal que, aos 60 anos, empreende a busca do amor que ficou para trás há 40 anos. Enredo quase simples, mas Bellow não é de soluções fáceis.	Esse filho de judeus russos, ex-professor da Universidade de Princeton, não gostaria de ser considerado um autor obrigatório. Mas é um artista que vale a pena.	Em como o autor, até nesta obra menos ambiciosa, justifica amplamente o júri do Nobel que o escolheu "pela compreensão humana e sutil análise da cultura contemporânea".	*"A compostura é uma das minhas qualidades especiais. Não parecer impressionado. Uma expressão impenetrável pré-colombiana. Os peles-vermelhas ganharam fama com ela e agora os filhos e filhas de imigrantes também podem assumir uma expressão de solitária dignidade."*	De Lisa Spindler. Um vulto cinza não ajuda a conquistar quem desconhece o autor; mas diz muito de Bellow.
AUTORES DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Se um Viajante numa Noite de Inverno** Companhia das Letras 274 págs. R$ 25	O italiano Italo Calvino (1923-1985) nasceu por casualidade em Santiago de Las Vegas, Cuba, seguindo criança para a Itália. Membro da resistência ao fascismo, foi militante comunista até 1956, quando deixou o partido.	A produção literária de Calvino, iniciada em 1947 com *Il Sentiero dei Nidi Ragno*, é extensa, grande parte editada em português.	Jogo em que a leitura é também a aventura. Há livros roubados, mal encadernados ou com páginas repetidas; e cabe ao leitor desvendar, e desfrutar, o enigma.	Rebelde sofisticado, Calvino abraça a causa da ficção prazerosa contra os escritos impenetráveis sob a máscara da modernidade.	Em como Calvino se antecipa, ou se acrescenta, às preocupações do seu compatriota Umberto Eco ao cruzar as fronteiras da teoria e da ficção.	*"Vejamos os livros. A primeira coisa que se nota, pelo menos observando os que estão mais visíveis, é que a função dos livros para você é o da leitura imediata, não a dos instrumentos de estudo ou de consulta, nem os componentes de uma biblioteca disposta segundo determinada ordem."*	De Hélio de Almeida. Equilibra cores e letras sugerindo o aspecto lúdico da literatura.
AUTORES DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Amor para Sempre** Editora Rocco 260 págs. R$ 26	Ian McEwan é mais um caso de talento quase feroz com sorte editorial. Na vaga da renovação literária inglesa, ele foi um dos primeiros a se fazer conhecido.	É o autor de *Os Inocentes*, *Cães Negros*, *O Jardim de Cimento*, *Ao Deus-dará*. Ganhou o Booker Prizer por *Amsterdam*.	Triângulo amoroso com componente psicanalítico. Um casal pacífico tem a intimidade e a rotina violadas por um estranho com uma particular idéia de amor. O mal-entendido compromete anos de harmonia.	Não tem o mesmo grau de invenção literária e a transgressão de *Primeiro Amor, Último Sacramento & Entre Lençóis*, mas conquista o leitor.	Em como os capítulos, de estrutura cinematográfica, terminam sempre no ponto intrigante do enredo, o que torna quase irresistível a leitura do seguinte.	*"Quando nossos olhos se encontravam, era como se nossos eus, fantasmagóricos e mesquinhos, erguessem as mãos à frente de nossos rostos para bloquear a possibilidade de entendimento. Mas nossos olhares raramente se encontravam, e quando o faziam era só um ou dois segundos antes de se desviarem nervosamente."*	De Lu Gama. Colagem com jogo visual curioso, mas pouco informativo. O enredo é pesado.
NÃO-FICÇÃO	**Estação Carandiru** Companhia das Letras 297 págs. R$ 26	Paulistano do Brás, onde nasceu em 1943 e se criou jogando bola de meia em rua de paralelepípedo, Drauzio Varella é médico cancerologista formado pela Universidade de São Paulo.	Por suas campanhas de prevenção da Aids aos adolescentes – usando uma linguagem franca – e seu trabalho na Casa de Detenção, no Carandiru, o autor tornou-se uma figura pública respeitada.	O cotidiano, estruturas internas de mando, códigos de conduta, sonhos e horrores de 7 mil homens concentrados nos pavilhões do Carandiru, o maior presídio do país.	À diferença de Jean Genet, que fala do crime com exaltação barroca, Varella sustenta o relato com objetividade cirúrgica. É um bom escritor e um belo ser humano.	Até o capítulo *Maria Louca*, o livro é descritivo; a partir de *Miguel*, os relatos adquirem a forma de contos extraídos de fatos reais.	*"Idade não é documento e no mundo do crime de pouca valia é a força física individual, ao contrário do que muitos pensam. Conheci um encarregado franzino, de 25 anos, que comandava um pavilhão com 1.600 homens. E o maior brutamontes da cadeia foi assassinado enquanto dormia, por um branquinho obstinado de 44 quilos."*	Hélio de Almeida sobre foto de André Brandão. Versão esmaecida de uma imagem do Carandiru já multiplicada à exaustão. É o suficiente.
NÃO-FICÇÃO	**Outros Achados e Perdidos** Companhia das Letras 388 págs. R$ 27	Paulista de São João da Boa Vista, Davi Arrigucci Jr., por seus escritos e aulas de teoria literária e literatura comparada, na USP, é um dos melhores ensaístas e críticos literários brasileiros.	Autor de um estudo sobre Julio Cortázar, Arrigucci escreveu ainda *Achados e Perdidos*; *Enigma e Comentário* – ensaios sobre literatura; *Humildade, Paixão e Morte – A Poesia de Manuel Bandeira* e *O Cacto e as Ruínas – A Poesia entre Outras Artes*.	Dois livros em um: a primeira coletânea de ensaios do autor, com obras de 1966 a 1979, que estava esgotada; e outro volume com os textos dos últimos dez anos.	Em Davi Arrigucci Jr., a alta cultura, que não teme citar Noel Rosa, nasce do bom conversador. Uma linhagem cultural que vem de Antonio Candido.	Em tudo, desde o início simpaticamente batizado de *Prefácio Esquisito*. Um intelectual seguro consegue permitir-se autocríticas e, ainda, admite ser movido pela procura do reconhecimento do outro.	*"Dante Milano saiu do retraimento para a morte. Quase como um desconhecido. Houve, no entanto, um momento pelo menos de clara expansão na década de 20, quando freqüentou a vida boêmia, rodeado de amigos: Jaime Ovalle, Manuel Bandeira, Germaninha Bittencourt, Osvaldo Costa..."*	De Ettore Bottini sobre desenho de Paulo Pasta, que representa um guarda-chuva que bem se pode imaginar como sendo o de Manuel Bandeira. Poética.
NO EXTERIOR	**El Desorden en un Cuerno de Niebla** Emecé Editores 283 págs.	Romancista, ensaísta e autor teatral, Patricio Manns nasceu, em 1937, em Bio-Bio, interior do Chile. Com *De Noche sobre el Rastro* (1967) e *Buenas Noches los Pastores*, tornou-se um dos escritores importantes de sua geração.	Com a implantação da ditadura no Chile, em 1973, Manns exilou-se na França e publicou *Actas de Marusia*, filmado com Gian Maria Volonté.	Dois homens em um farol tentam contornar a sensação de isolamento confessando seus pesadelos e sonhos. É um território mental onde a memória e o efeito da bebida produzem outra realidade, em que surge uma mulher.	Neste livro, que lhe custou 14 anos de trabalho, o autor consegue unir uma atmosfera de absurdo com fatos políticos.	No cenário: o vasto e isolado sul do Chile, onde se está na América do Sul, mas a paisagem lembra os fiordes escandinavos. Essa beleza, monumental e fria, deixa marcas no enredo.	*"Esta mujer miraba las luces reflejadas en el agua aceitosa y miraba de paso unas lanchas que arrojaban chorros de agua y tocaban bocinas estridentes, pintos y campanas. A lo mejor, esta mujer estuvo tensa toda la tarde, porque un aviso o un presentimiento le anunciaban con gruesas campanadas que no sólo el año se estaba derrumbando, sino todo cuando encerriera un año."*	De Eduardo Ruiz, que usa a inevitável sugestão dramática de um farol entre a bruma. Chichê quase inevitável, e bem-feito.

O herdeiro da Renascença

Uma entrevista exclusiva com Fernando Botero, primeiro artista a expor no centro de Florença depois de Michelangelo

Por Natasha Szaniecki, de Pietrasanta, Itália
Fotos Ruy Teixeira, feitas especialmente para BRAVO!

O artista colombiano (acima) celebra os mestres renascentistas. Na página oposta, detalhe de *Esfinge*, bronze de 1995, em frente do Palazzo della Signoria

O conjunto de 30 gigantescas esculturas que desde o fim de junho domina o centro de Florença é assinado por Fernando Botero, o segundo artista na história a fazer uma exposição na piazza della Signoria e piazzale degli Uffizi. O primeiro foi Michelangelo. Com a mostra Botero a Piazza Signoria, *aos 67 anos o colombiano confirma sua condição de um dos mais prestigiados artistas contemporâneos. O que não o impede de considerar a arte atual próxima do seu grau zero, como afirma na entrevista que concedeu a* **BRAVO!** *em Pietrasanta, pequena cidade da Toscana a duas horas de Florença, onde mantém um de seus ateliers. Sintomaticamente, antes de abrir sua oficina para a entrevista, o artista preferiu marcar um encontro em um bar na piazza del Duomo, escolha que uma placa no local explicava: "Leia a placa e você verá que Michelangelo morou aqui".*

Botero relaciona muito de sua arte à influência dos mestres renascentistas: "Percebi que para ser um bom artista era necessário estudar a arte da Renascença", diz ele sobre seus anos de formação. Nascido em Medellín em 1932, na juventude queria ser toureiro: "Mas na verdade o que mais me interessava na tourada era desenhar o seu cenário, a arena, o público". Aos 17 anos trabalhou como ilustrador para o jornal El Colombiano. *Em 1951 fez sua primeira exposição individual em Bogotá e no ano seguinte foi para Madri estudar arte na Escola San Fernando. Foi no final dos anos 50 que ele chegou ao estilo que o consagrou: figuras volumosas e subver-*

tidas proporções. Na década de 60, exposições de sua pintura nos Estados Unidos fizeram dele um nome internacional. Em 1973 ele começou a criar também esculturas. O conjunto, exposto em frente do Palazzo Vecchio, onde também estão obras de Michelangelo, Giambologna, Ammanati e Donatello, cobre 15 anos de sua produção mais recente.

Botero mantém atelier em várias cidades: Monte Carlo, Paris, Nova York e Pietrasanta, onde produz suas esculturas monumentais, que chegam a pesar 1,5 tonelada. Nas montanhas de Pietrasanta se encontra o mármore de carrara, mas Botero prefere trabalhar com o bronze: "O mármore é muito frágil e quebra com facilidade", diz. Hoje, cinco das sete fundições existentes na cidade trabalham para Fernando Botero. O artista, que afirma já ter bebido mais de 15 mil garrafas de vinho – os Bordeaux são os seus preferidos –, já expôs no mundo todo e fez parte da programação comemorativa dos 50 anos do Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1997. A seguir, Botero fala sobre estilo, mercado, críticos e a tragédia da arte neste final de século.

Abaixo, *Leda*, 1996, e *Cavalo*, 1992. Botero iniciou a carreira na pintura e, no fim dos anos 50, chegou às figuras volumosas e à subversão das proporções que caracterizam seu estilo, inconfundível também nas esculturas, que começou a criar em 1973. Ele defende a idéia de arte como deformação: "Se você não deforma, você copia. E arte não é cópia"

BRAVO!: Esta exposição tem algum significado especial na sua carreira?

Fernando Botero: Ela é uma das mais importantes da minha vida: sou o único artista a fazer uma exposição na piazza della Signoria depois de Michelangelo. Mas, ao mesmo tempo que é extraordinário ter minhas obras expostas numa das praças de maior importância em Florença, é muito difícil também: as esculturas têm de fazer parte da praça, não podem destoar. Meu trabalho tem sido composto com base na Renascença, eu sou um artista contemporâneo com influências de artistas e pintores renascentistas. E de repente estou expondo ao lado de todos esses artistas. As minhas obras estão ao lado das esculturas de Pio Fedi, Baccio Bandinelli, Giambologna, Bartolommeo Ammanati. Minhas esculturas tiveram de se misturar e se incorporar às outras obras da praça, e você percebe que elas não estão fora de contexto.

Velázquez e Goya foram relacionados como seus antecessores. De que maneira eles o influenciaram?

Velázquez e Goya foram muito importantes no início de minha carreira. Eu morava em frente do Museu do Prado, numa pequena pensão, e freqüentava o museu quase todos os dias. Um dos meus deveres como aluno da Escola San Fernando era copiar os originais no Prado: copiei Ticiano, Tintoretto e Velázquez. Não cheguei a copiar Goya. O meu intuito era aprender, me envolver com a verdadeira técnica utilizada por esses mestres. Eu fiz cerca de dez cópias. Hoje não as tenho mais, vendi aos turistas.

Foi Piero della Francesca que o levou aos renascentistas?

Piero della Francesca eu descobri por acaso. Um dia, andando em Madri, eu vi na vitrine uma de suas reproduções. A reprodução mexeu tanto comigo que eu decidi ir a Florença estudar a arte renascentista. Na época todos os jovens artistas estavam indo estudar artes em Paris. E eu começava a perceber que, para ser um bom artista, era necessário estudar a arte da Renascença. Foi assim que eu cheguei a Florença.

O sr. já afirmou que arte é deformação.

Sim, lógico. Inconscientemente, deformação é só o fato de você ter o privilégio de pensar. Se você não pensa, você copia. Rafael, Michelangelo e todos os grandes artistas deformaram fatos da vida real. Se você não deforma, você copia. E arte não é cópia.

Seu estilo já foi relacionado a uma estética do excesso.

Não concordo com essa afirmação. Meu estilo vem da arte florentina, uma arte muito volumétrica. Eu estudei as técnicas de volume e espaço. A arte bizantina, por exemplo, era plana e rasa. Depois, como num toque de mágica, o fundo começou a aparecer nas telas. Giotto criou o espaço, seus quadros davam a impressão de que existia algo por detrás dos personagens. Todo mundo acha que isso é normal. Para mim é mágica. O mesmo acontece numa tela de TV. Parece que olhar uma tela de TV é normal. Para mim não é: é mágico. Giotto criou o volume, ele criou uma ficção da realidade. E isso foi uma revolução. E depois todos os artistas florentinos passaram a fazer o mesmo. Masaccio e Michelangelo passaram a utilizar essa idéia de volume e espaço. Eu sou um artista contemporâneo que se baseia nas idéias florentinas, utilizando-as de um modo moderno, de acordo com o século em que eu vivo. Como Van Gogh e Matisse, que partiram de idéias florentinas.

Suas pinturas e esculturas sempre representam uma figura gorda. O humor é um fator essencial em suas obras?

O humor em minhas obras decorre das proporções que eu utilizo. É como na vida real: se você vê uma pessoa magérrima na rua, você não ri, mas uma pessoa gorda já é engraçada. Então, quando as pessoas vêem essas formas volumosas em meus quadros, elas riem. Eu não trabalho fazendo personagens gordos, eu trabalho com proporções. Tudo no meu quadro possui volume: o personagem, os objetos, o cenário. Não tem nada a ver com pessoas gordas. Não posso negar que eu às vezes tento dar um toque humorístico às minhas obras, para deixar o espectador mais envolvido com elas. Mas o humor nunca foi o motivo de minhas pinturas. O humor é na verdade o último recurso a que eu me apego. Eu trabalho com a idéia de composição e volume, soluciono problemas. Rubens pintava mulheres gordas. Mas seus personagens eram gordos comparados aos objetos que faziam parte da tela, os objetos pintados por ele eram de tamanho real. Nos meus quadros tudo é grande, tudo é volumoso. A xícara que eu pinto é tão grande quanto a flor, ou quanto o cavalo. Não é o cavalo ou a flor que são gordos. As figuras é que são proporcionalmente volumosas.

Na sua exposição no Masp, um dos patrocinadores foi uma fábrica de balanças, e o visitante que pesasse mais de 105 kg entrava de graça. O sr. não teme a banalização de sua obra e sua redução ao aspecto anedótico?

Não sabia! (*Risos*) Parece que as pessoas estão simplificando o meu trabalho, e a única maneira de se referir a Botero é dizendo que eu sou o artista das figuras gordas. Um jornalista inglês disse recentemente que a maioria das mulheres de hoje parece minhas esculturas. Estão me conhecendo de uma forma errada ao só me relacionar às figuras gordas.

E isso o incomoda?

Eu já fiquei muito triste por tratarem meu trabalho dessa forma. Mas hoje eu já não ligo mais, acho até engraçado. Meu nome vai virar nova palavra no dicionário. O adjetivo obeso hoje é sinônimo de Botero. Daqui a pouco você vai ver alguém gordo na rua e vai dizer: "Olhe lá uma escultura de Botero viva!", ou "Conheci uma pessoa boteresca ontem".

Apesar do grande sucesso como artista, o sr. sofre muitas críticas. A crítica o abala?

Eu não gosto dos críticos que falam mal de mim. Eu não gosto de competições, de prêmios, da crítica! Para falar a verdade, não estou muito preocupado quando a crítica fala mal a meu respeito.

Nem quando o sr. é chamado de repetitivo e comercial?

A crítica sempre tenta achar algum motivo para poder falar mal. O que acontece é que eu nunca fiz o que um artista contemporâneo deveria fazer. Eu sempre percorri o caminho oposto. Se um artista tem um estilo próprio, a crítica diz que esse artista é repetitivo. Então todos os grandes artistas são repetitivos. Botticelli só fez Botticelli. El Greco só fez El Greco. Ingres só fez Ingres. Todo artista tem seu estilo. As pessoas agora pensam que arte deve ser como moda, que se deve ter uma

Abaixo, *Dorso Masculino*, 1992. Botero se define como um artista contemporâneo que utiliza as idéias florentinas segundo o século em que vive

coleção para cada estação. Arte é algo muito mais sério que isso. A arte nasce de uma convicção. E essa convicção tem de ser usada profundamente. Se você muda sua convicção, você automaticamente muda seu estilo, você deixa de acreditar no que acreditava antes. Como um artista pode mudar de estilo se ele tem uma única convicção? Pelo que eu saiba, todos os grandes artistas, Piero della Francesca, Giotto, trabalharam baseados em uma única convicção. Eles tinham um espírito e trabalharam toda a sua vida com o mesmo espírito. Então por que eu tenho de mudar, por que eu sou repetitivo e comercial? Eu não sou comercial. Eu faço sucesso. Muito sucesso. Vender quadros não significa ser comercial. Picasso vendia muitas obras. E ele não era tachado de comercial. Se hoje você vende bem, as pessoas o odeiam. Não entendo o porquê.

Mas a idéia de volume e espaço que caracteriza seu estilo não estava presente no início de sua carreira.

Todo artista começa pintando coisas pequenas e depois, com a experiência e a segurança adquiridas, passa a desenhar figuras grandes. Minhas primeiras esculturas eram pequenas, mas, quando eu passei a ter mais controle, elas aumentaram de tamanho. E na pintura aconteceu o mesmo. Comecei desenhando figuras pequenas e com o tempo meus personagens aumentaram de tamanho. Você passa a conhecer as técnicas, você sabe o que quer dizer e aonde quer chegar. E aí fica mais fácil trabalhar com o volume.

Abaixo, na seqüência, detalhe da mostra na piazza della Signoria e *Mulher que Fuma*, 1987: "Em relação a sentimento, tento deixar meus personagens indiferentes, como na arte grega e na egípcia, que não se serviram de dimensões psicológicas"

***Retrato da Junta Militar*, de 1971, é considerada uma de suas obras-primas: há alguma gênese nessa pintura de um presidente e sua primeira-dama redondos, vazios e quase sem sentimento?**

Goya pintou o rei Fernando. Mas o que acontece é que um artista de hoje pinta a sua realidade. E não existem mais reis como existiam antigamente. Baseado nos quadros de Goya, eu me transfiro para o presente e desenho o presidente e sua primeira-dama. É a minha admiração por Goya que me faz pintar um presidente e sua primeira-dama. Em relação a sentimento, eu tento sempre deixar meus personagens indiferentes. A arte grega e a egípcia não se serviram de dimensões psicológicas. Se você olha para uma estátua grega, você nunca questiona o que a estátua está pensando ou se ela tem algum sentimento. Você admira a beleza da estátua. Quando você olha um quadro de Cézanne, você fica se perguntando o que seus personagens têm em mente?

Há uma intenção política no *Retrato da Junta Militar*?

Existe sim. Quando pintei esse quadro, existiam muitas juntas militares na América Latina. Eu era jovem e estava envolvido com política. Pintei esse quadro por dois motivos: primeiro, por questões políticas; segundo, porque eu queria satirizar o militarismo. Mas hoje eu sou uma pessoa cética, e não existem mais pretensões políticas em meus quadros.

Há uma arte que opta por ser política? Existe a arte pela arte?

Acredito que a arte deve existir só pela arte, não acho que deva ser política. Mas é claro que existem suas exceções, como *Guernica*, de Picasso, por exemplo. Ou mesmo o *Retrato da Junta Militar*. Acho que o propósito da arte é apenas um: dar prazer.

Qual a sua opinião sobre a arte deste fim de século?

Eu acho que a arte está passando pela sua pior fase desde que existe. A arte perdeu a sua finalidade, o seu propósito. A arte foi criada para dar prazer, para expressar as exaltações da vida, exibir a sensualidade e revelar características do homem. Antigamente, ao mesmo tempo que a arte provia prazer, ela chocava. Hoje a arte está efêmera, perdeu a sua essência mais pura. A arte deste fim de século está muito mais voltada ao teatro, ao cinema. As pinturas estão virando cenários, instalações. Não existe mais a pintura pela pintura. As pinturas estão desaparecendo. Isso é muito triste.

É um panorama muito diferente da arte dos anos do pós-guerra?

Sim. Nós tínhamos Picasso, Matisse, Braque fazendo um belíssimo trabalho. Eu acho que a arte mais bela foi a da primeira metade do século. Mas as melhores obras de Picasso são sem dúvida aquelas feitas antes dos anos 50. A segunda metade do século também foi muito interessante. Mas, agora, este fim de século está uma catástrofe. É muito triste comparar o fim deste século com o fim do século passado, quando havia Monet, Cézanne, Van Gogh.

Essa tristeza é extensiva à apreciação da produção atual dos artistas latino-americanos?

Abaixo, na seqüência, o artista em seu atelier de Pietrasanta, ao lado de um molde de escultura, e uma tela em estudo. Botero tem vários ateliers espalhados pelo mundo e é o maior colecionador de sua própria obra. Quanto às críticas que recebe, o artista as atribui ao fato de ter ido na contramão da produção contemporânea

Infelizmente sim. A nova geração está perdendo a noção do que é arte. A arte está mais pobre do que nunca.

O sr. se considera um artista latino-americano?

Eu sou um artista latino-americano. Completamente latino-americano.

O sr. conhece arte brasileira contemporânea?

Nada. Poucos brasileiros expõem fora do Brasil. E isso me deixa bastante surpreso.

Qual futuro o sr. imagina que seja o da arte figurativa?

Eu não consigo imaginar muita coisa a respeito. Mas eu espero que as pessoas se cansem dessa arte de instalações e voltem às pinturas, às telas, às cores, pois isso é maravilhoso.

O seu estilo característico foi alcançado no final dos anos 50, depois de alguns anos de carreira. O sr. o considera uma evolução natural de sua arte?

Eu sempre fui um artista obsessivo e compenetrado nos meus ideais e convicções. Mas o meu trabalho como artista começou mesmo nos anos 60, quando eu radicalizei. Depois disso fui evoluindo normalmente.

O que mais o interessa no processo de criação de suas obras?

Quando um artista começa a entender sobre pintura, ele encontra pela frente muitos problemas a ser resolvidos, começa a ficar envolvido com a idéia de composição, cor e técnica. O tema e o assunto são apenas um pretexto para eu começar a produzir uma tela. O motor e o meu incentivo maior é poder trabalhar com a técnica ou com as cores que estarão estampadas na tela. Eu não estou preocupado em produzir muitos quadros. Adoro resolver problemas, gosto de me surpreender com o resultado, de trabalhar com o inesperado, de mudar as cores, de tomar decisões. Eu refaço um quadro milhares de vezes. A pintura fica meses e mais meses em meu estúdio, até o momento que eu veja que não há mais nada a acrescentar a ela. Eu gosto de pintar e repintar algumas vezes. Eu começo a trabalhar com o coração e termino com a cabeça.

O sr. acha que vai deixar herdeiros?

Existe muita gente que hoje copia meus trabalhos. Mas isso eu não considero influência. Influência é quando

ARTES PLÁSTICAS

você aprende, é quando você estuda diversos artistas, criando uma espécie de coquetel de tudo em que você acredita, e depois você filtra, traçando a sua própria personalidade e seu estilo de pintar ou esculpir. Mas eu também tenho visto algumas pessoas com influências de meus trabalhos. Pessoas que apresentam características minhas e não cópias.

O que lhe resta fazer em termos artísticos?

Tudo. Em arte não existe fim. Você sempre tem algo a aprender. Quando você olha os grandes mestres da pintura, percebe que ainda existe um longo caminho a explorar. E isso é maravilhoso, é fascinante. Se um artista tem a sensação de que já aprendeu tudo, a vida passa a ser maçante. Em pintura você nunca tem a sensação de ter chegado ao fim ou de já saber tudo. Eu comparo meus trabalhos aos dos artistas florentinos e sempre penso que eu ainda tenho muito a percorrer.

O sr. já viveu em Medellín, México, Paris, Monte Carlo, Nova York, Pietrasanta. Qual dessas cidades foi mais importante para a sua arte?

Pietrasanta. Eu cheguei à Itália em 1953 e fui completamente tomado de inspiração. Eu também gosto muito de Nova York, uma cidade que pulsa, que tem energia. Paris é romântica, é gostoso pintar lá. Todas essas cidades me inspiraram. Mas Pietrasanta é o lugar onde comecei a fazer minhas esculturas, é maravilhoso.

Como o sr. deseja ser reconhecido?

Como pintor. Quero morrer com um pincel nas mãos.

Seu sucesso nos Estados Unidos já lhe valeu o rótulo "queridinho da burguesia nova-iorquina". Incomoda?

Eu sou mesmo o queridinho da burguesia nova-iorquina? (*Risos*) Eu estou feliz em saber disso. Que bom que eu sou! A verdade é que obras de arte só podem ser adquiridas por pessoas ricas. Obras de arte são caras. Os colecionadores de arte têm dinheiro. E é ótimo que eles gostem de minhas obras. Imaginem se não gostassem! Por acaso ser admirado por muita gente é ser comercial? Eu não sou o meu próprio marchand. As pessoas que compram meus quadros são da Itália, França, Nova York, Japão. E a maioria delas eu nem conheço, nunca encontrei essas pessoas. Eu vendo meus quadros às galerias de arte, e os marchands vendem aos colecionadores. Eu não comercializo as minhas obras.

O sr. é o maior colecionador de suas obras. É difícil se desfazer delas?

Muito. Me dói vender meus trabalhos. Eu adoraria poder ficar com todos os meus quadros. Mas eu tenho de vendê-los. É disso que vivo. ∎

Na página oposta *Cavalo*, 1992. À direita, no alto, *Mulher Vestida*, 1989, e, abaixo, *Homem Vestido*, 1990, exemplares da maestria adquirida pelo artista que lhe permitiu trabalhar os volumes e as grandes dimensões, criando esculturas que chegam a pesar 1,5 tonelada e exploram uma ficção da realidade. Para Botero, o propósito da arte é dar prazer, expressar exaltações da vida, exibir sensualidade e revelar características do homem, finalidade que teria sido perdida pela produção deste fim de século, que privilegia cenários e instalações, situação definida pelo colombiano como catastrófica: "É muito triste comparar o fim deste século com o do século passado, quando havia Monet, Cézanne, Van Gogh. A nova geração está perdendo a noção do que é arte. A arte está mais pobre do que nunca"

Onde e Quando

Botero a Piazza Signoria. Conjunto de 30 esculturas de grandes dimensões na piazza della Signoria e piazzale degli Uffizi, Florença, Itália. Até 28 de agosto. Além da exposição ao ar livre, o artista expõe 31 pinturas e 8 pequenas esculturas na Sala d'Arme do Palazzo Vecchio, ao lado da piazza della Signoria

Colorido sem retórica

Chega ao MAM de São Paulo a obra do francês Raoul Dufy, expoente do fauvismo, movimento que pôs o desenho a serviço das cores intensas

Por Daniel Piza

O Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo exibe neste mês 32 pinturas e 24 aquarelas do pintor, artista gráfico e designer francês Raoul Dufy produzidas entre 1901 e 1953 e pertencentes ao acervo do MAM de Paris. Paralelamente, haverá uma mostra de obras de artistas brasileiros (como Volpi, Guignard, De Fiori e Iberê Camargo) que guardam alguma relação com a do francês. A seguir, **Daniel Piza** *analisa as exposições e a importância do chamado movimento fauvista, do qual Dufy foi um dos nomes expressivos, para a pintura do século.*

À direita, *Bords de la Marne*, de Dufy (óleo sobre tela): sem discurso

FOTO ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM, BOSTON

Acima, *La Seine, l'Oise et la Marne* (1938, aquarela). Abaixo, *Le Moulin de la Galette d'après Renoir*, de 1939 (aquarela).

O fauvismo, movimento ao qual Dufy se filiou, exerceu mais influência do que se imagina. Como foi contemporâneo do cubismo, bem mais revolucionário para a arte deste século, nunca recebeu muita consideração

Da geração que fez o fauvismo, movimento que emprestou seu nome do francês *fauve* (fera), Raoul Dufy (1877-1953) foi o menos feroz. Suas telas, mesmo antes ou depois do movimento, guardaram sempre uma certa serenidade sob as cores intensas e o desenho vibrante que caracterizaram o estilo, como se pode ver na exposição que chega ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. E talvez tenha sido essa serenidade, traduzida na distribuição das figuras pela paisagem e na economia de tons vivos de amarelo e vermelho, o que influenciou os artistas brasileiros reunidos em paralelo pelo museu — Alfredo Volpi, Guignard, Ernesto de Fiori e Iberê Camargo. A simplicidade que marca parte da história do modernismo brasileiro (como a poesia de Manuel Bandeira) é também marca de Dufy.

O fauvismo, na verdade, é um movimento de maior influência e qualidade do que normalmente se imagina. Como foi contemporâneo do cubismo, bem mais revolucionário para a arte deste século, nunca recebeu muita consideração; sua principal referência tem sido a participação de Matisse, sem dúvida o maior artista do movimento, que ali teria apenas gestado a arte que futuramente se ombreou com a de Picasso. Mas é importante olhar para os méritos em si do fauvismo e o porquê de sua influência. Mesmo porque também passaram por ele pintores como Rouault e Braque, que igualmente partiriam para outros estilos, mas sem abandonar muitas de suas idéias.

O nome do grupo foi dado pelo crítico Louis Vauxcelles no Salão do Outono de 1905. Vauxcelles viu uma escultura italiana ao estilo do "quatrocento" cercada pelas obras modernas e exclamou: "*Donatello au milieu des fauves!*" (Donatello — o maior escultor do século 15 — em meio às feras!). O contraste entre o classicismo delicado da escultura e o cromatismo trepidante dos fauvistas dá idéia do impacto de sua arte no período. Desde a virada do século, Paul Signac (que viera do pontilhismo), Matisse e André Derain (o outro nome central do fauvismo) vinham pesquisando uma linguagem que fosse além do naturalismo em relação à cor. A eles se juntariam nomes como Marquet e Vlaminck, além de Rouault e Braque.

Afinal, o impressionismo havia rompido com o desenho contínuo e definidor, mas ainda pretendia a aproximação máxima do real, a descrição de toda sua variedade de efeitos luminosos de acordo com a hora e a posição. Por outro lado, no pós-impressionismo de Cézanne o desenho ainda tinha papel fundamental na (inovadora) articulação das áreas de cor. Van Gogh e Gauguin, para quem as cores tinham profundo valor expressivo, eram as maiores influências sobre os fauvistas. Mesmo assim, neles o desenho — embora sinuoso e centrífugo — ainda ajudava a organizar as cores, quase como a reforçar sua força psicológica. No fauvismo, o desenho é decididamente secundário: está a serviço das cores, e essas muitas vezes perdem correspondência com o real — ou são inverossímeis, ou, ao menos, vazam as linhas, pontuando o espaço com acentos agudos, com exclamações dispersas. Diferentemente do expressionismo, ainda, o fauvismo não usa a intensidade dos matizes para expressar emoções conturbadas: seu colorido é mais decorativo do que retórico, mais "divisionista" do que concentrador.

As telas de Dufy deixam claro tudo isso. O azul anil dos céus e o verde claro dos gramados expõem as pinceladas com orgulho, sem compromisso pleno com a descrição, quase como se apontassem para seu próprio prazer de estar ali, que é o prazer do artista de colocá-las ali. Mais ou menos tinta é posta sem cumprir uma função, e vemos outras cores se intrometerem onde, na realidade, não apareceriam. No entanto, o conjunto tem uma intenção descritiva clara, o que é evidenciado pela repetição de temas e cenas: há uma exaltação do convívio e da natureza, do "luxo, calma e voluptuosidade", e por isso as cores são tão agradáveis que nos dão vontade de tocar. Há mais uma afirmação das cores do que uma reinvenção do espaço. Não por acaso, Matisse atingiria seu auge ao deixar a superfície fauvista e usar o cromatismo como forma de romper mais radicalmente o eixo da perspectiva, de pôr figura e fundo em relacionamento circular.

Onde e Quando

Raoul Dufy, O Pintor da Vida Moderna e *Arte Brasileira, Século XX: Diálogos com Dufy*, **exposições no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo. De 13 deste mês a 10 de outubro. R$ 5 e R$ 2,50 (estudantes). Grátis às quintas, para menores de 10 e acima de 65 anos. Informações pelo tel. 0++/11/549-9688. Patrocínio: Telefónica**

Dufy jamais fez o mesmo. A evolução de sua obra se deu no sentido de simplificar cada vez mais o desenho e "achatar" a composição no plano frontal. Suas pinturas parecem ter aquela atmosfera antidiscursiva de estampa japonesa, misturada à alegria das próprias cores, e a maneira como essa combinação é feita chegaria mais tarde, nos anos 20, a um requinte gráfico exemplar. O exemplo é o que reverbera nos artistas brasileiros escolhidos para dialogar com Dufy. Em todos, a simplicidade dos traços serve a uma afirmação alegre e ao mesmo tempo contida das cores, numa espécie de modernidade conservadora, como escreve o curador Tadeu Chiarelli no texto de apresentação da exposição.

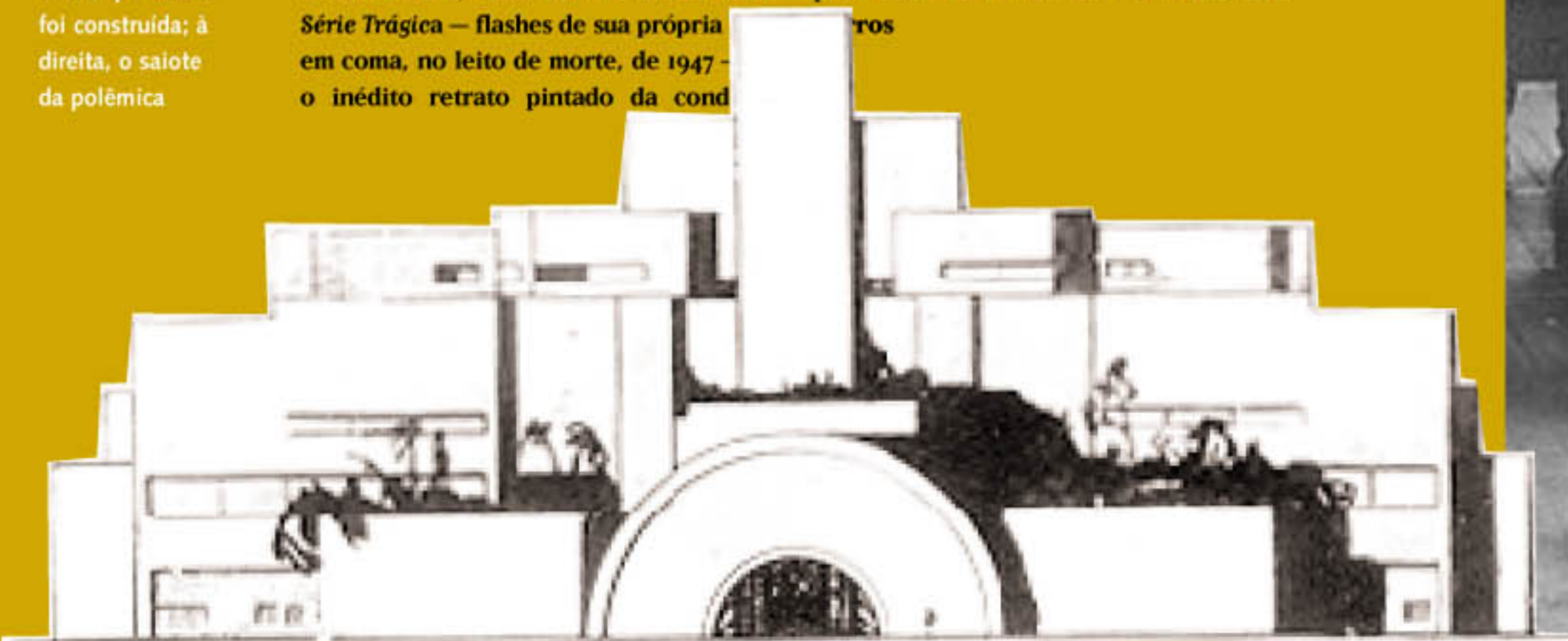
Apenas em Guignard, porém, nota-se uma influência mais direta. A caligrafia do brasileiro tem o mesmo romantismo pontilhado e discreto do francês: elementos são assinalados por pinceladas rápidas e econômicas como se fossem "pontos luminosos". Mas os intervalos de Guignard, adequados a Ouro Preto, têm uma nebulosidade melancólica que nada tem a ver com a quase neutralidade de Dufy. De Fiori também mostra ter estudado a prosódia de Dufy, embora seu desenho quase tosco tenha objetivo muito mais dramático do que lírico. Volpi apresenta em comum com o fauvista a mesma parcimônia de recursos em benefício das cores, numa clave de alegria temperada. O tom meditativo de Volpi, entretanto, não existe em Dufy, assim como suas formas triangulares e ogivais inspiradas nos afrescos de Giotto. E Iberê é o menos semelhante dos quatro, pois em sua pintura — influenciada antes de mais nada pelo expressionismo abstrato — as figuras não salpicam o fundo de luzes coloridas, e sim mergulham em sua camada espessa e sombria. O diálogo, portanto, é um tanto mais remoto do que se pretende. O que vale a pena é ver a obra de Dufy e, independentemente, a dos brasileiros, quase como se estivessem no mesmo museu por acaso. Ou por sorte. ■

Nesta pág., de cima para baixo, *Régates aux Mouettes*, de 1930 (óleo sobre tela), e *Le Vase Dánémones*, de 1935 (óleo sobre tela): sob as cores intensas e "ferozes" típicas do fauvismo, as telas de Dufy diferenciam-se por uma serenidade que, traduzida na economia de tons vivos de amarelo e vermelho, talvez seja a sua influência sobre a obra de brasileiros como Volpi, Guignard, Ernesto de Fiori e Iberê Camargo (os três também estão na exposição)

Os cem anos de um artista quando jovem

Exposição celebra o centenário de Flávio de Carvalho, o mais plural dos criadores brasileiros deste século. Por Ferreira Gullar

As múltiplas faces de um mesmo gênio: acima, *Auto-retrato*, de 1965; abaixo, projeto *Eficácia* (1927), sede do governo do Estado de SP, que nunca foi construída; à direita, o saiote da polêmica

A exposição *Flávio de Carvalho — 100 Anos de um Revolucionário Romântico*, que começa no dia 5 deste mês no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, e segue em setembro para São Paulo, traça um amplo retrato de um dos artistas brasileiros que mais controvérsia provocaram neste século por pensamentos, obras e palavras. Fluminense nascido há exatos cem anos, tornado paulista logo no primeiro ano de vida, Carvalho, morto em 1973, tinha formação de engenheiro, alma de aristocrata, irreverência de dadaísta e curiosidade de grande pensador. A mistura foi explosiva. Não tanto para ele, que aproveitava cada censura ou polêmica para sair fortalecido, mas para o cenário às vezes modorrento das artes plásticas brasileiras. A mostra traz raridades, como os nove desenhos da *Série Trágica* — flashes de sua própria [illegible] em coma, no leito de morte, de 1947 [illegible] o inédito retrato pintado da cond[illegible] Inge Beaussacq, uma de suas várias mulheres. Reconstitui-se a ambientação projetada por Carvalho para seus desenhos a ser vistos sob luz negra, assim como a maquete da fazenda Capuava, em Valinhos, um prodígio de decoração de interiores, de inspiração futurista. O artista morou ali até a morte. Compõem a mostra 49 pinturas, extraídas das mais díspares coleções particulares ou institucionais, os polêmicos projetos arquitetônicos, esboços dos trajes inusitados — é famosa a sua caminhada pelas ruas de São Paulo, em 1956, aos 57 anos, de saiote, meias de bailarina e blusa de náilon vermelha e chapéu de pano transparente — e muitas fotos. A seguir, Ferreira Gullar analisa a trajetória e a importância de Flávio de Carvalho para as artes brasileiras. — André Luiz [illegible]ros

"Retratou a mãe enquanto ela morria." Essa poderia ter sido a manchete de um desses jornais que exploram a morbidez e o crime, se tivesse noticiado, em 1947, a execução, por Flávio de Carvalho, dos nove desenhos que constituem a *Série Trágica*, em que fixou a agonia de dona Ofélia Crissiuma de Carvalho, sua mãe.

Essa manchete não houve, mas a exposição dos desenhos, no Masp, em 1948, causou polêmica, dividindo os intelectuais paulistas da época em duas facções: a dos que acusavam e a dos que defendiam a iniciativa insólita do artista.

O escândalo e a polêmica sempre fizeram parte da atividade intelectual de Flávio de Carvalho e eram na maioria das vezes provocados por ele, a começar pelo projeto *Eficácia*, de 1927, criado para o novo palácio do governo de São Paulo, mas concebido como uma fortaleza guarnecida de metralhadoras e canhões.

A personalidade multiforme de Flávio de Carvalho não cabe nas classificações disponíveis. Como devemos nos referir a ele? O pintor Flávio de Carvalho? O arquiteto? O desenhista? Ou o cenógrafo, o figurinista e o dramaturgo? Ou o crítico da vida moderna? O teórico do urbanismo? O performista? E, se resolvêssemos chamá-lo de pintor, que tipo de pintor seria? Há uma tendência a defini-lo como expressionista, mas, se foi expressionista, o foi à sua maneira. Poderíamos, também, considerá-lo arquiteto, mas que arquiteto? Moderno, certamente, mas de que linhagem? Tampouco sua arquitetura

FOTOS ARQUIVO J. TOLEDO / PRENSA TRÊS

se enquadra nas tendências conhecidas. Igualmente original, personalíssimo foi o Flávio de Carvalho dramaturgo, cenógrafo, figurinista. Certamente a figura mais desconcertante da arte brasileira.

Não obstante, talvez encontremos um modo de enquadrá-lo. À parte o que tinha de estritamente pessoal, Flávio de Carvalho foi um "modernista", se entendermos por isso um espírito aberto às inovações do século 20. Sobre certo aspecto, era um típico modernista: entusiasta da psicanálise, das vanguardas, do anticlericalismo, do primitivismo e do novo. É verdade que tinha uma maneira própria de lidar com essas idéias e valores e, neste ponto, revelava a sua personalidade especificamente de artista, ou seja, de alguém que parte sempre de zero – e que busca menos atingir o alvo que exprimir-se. Ou seja, pouco importa se sua tentativa de penetrar na psicologia das massas dá ou não resultado: o que importa é a experiência de percorrer uma procissão em sentido contrário, de chapéu na cabeça, para ver no que dá.

Abaixo, *Retrato de Inge* (1947) traz na tela uma das imagens de Inge Beaussacq, que foi mulher de Carvalho. Há uma tendência de se apontar o "expressionismo" de Flávio de Carvalho. Se o foi, ele fez do expressionismo uma apropriação muito particular: suas obras guardam um sentido de improvisação quase amadorística, misturada à expressividade e à criatividade pessoal

Flávio de Carvalho, como verdadeiro artista que era, tinha necessidade de romper com a mesmice, o ramerrão, a monotonia, que constitui a vida das pessoas. Por isso, com sua arte e sobretudo com suas performances, procurava violentá-la, provocar uma erupção poética em meio à modorra do cotidiano. De fato, sua aparição provocativa na procissão de Corpus Christi, em 1931, certamente marcou para sempre a vida daquelas pessoas simples e crédulas, muitas das quais, de repente, viram-se tomadas de furor homicida contra ele. O artista, porém, não quer subverter apenas a vida do outro, mas a sua também, como aconteceu com Flávio de Carvalho, que, naquela ocasião, efetivamente apavorado, teve de subir num telhado para escapar ao linchamento.

A provocação, usada como ato poético subversivo, era uma prática dos dadaístas e surrealistas, que Flávio adotou e os vanguardistas retardados de hoje academizaram. Como toda criação poética, esse tipo de intervenção no cotidiano tem de guardar sua excepcionalidade, sob pena de perder o sentido.

A importância de Carvalho na vida artística brasileira ainda não foi devidamente considerada, em especial a obra do pintor e desenhista, que alcança um de seus momentos mais significativos na já referida *Série Trágica*, porque nela, de certo modo, fundem-se os dois pólos da personalidade de Flávio: a expressão artística e a provocação, o desenho e a performance.

Quando cheguei ao Rio de Janeiro, o que eu sabia sobre o Flávio de Carvalho vinha das referências em livros esparsos. Em 1956, lembro-me do escândalo que foi seu desfile de saiote, blusa e sandálias, aquilo saiu em todas as revistas. Eu, jovem, era muito ligado ao Mário Pedrosa, um contemporâneo do Flávio que me falava muito dele. Vi reproduções de quadros dele, sabia quem era ele como pintor. Ele me parecia uma figura e uma personalidade muito especial. Sua pintura e seu desenho eram inteiramente diferentes de tudo o que se fazia na época. O tipo de expressionismo que ele praticava fugia às características usuais, e, até hoje, quando vejo suas pinturas, percebo que há ali algo extremamente pessoal, que não se parece com nada.

Seu expressionismo, na verdade, não o aproxima nem dos artistas brasileiros, nem dos alemães. Suas obras guardam um sentido de improvisação quase amadorística, misturada à expressividade e à criatividade pessoal. Ele foge às normas e, por isso, se aproximaria de uma pintura psicótica, embora não haja nenhuma morbidez em sua pintura. O trabalho dos pintores ditos loucos, mesmo quando atinge alta expressividade, indica algo de estranheza. O dele não: vê-se que é um artista saudável; é sua extravagância que apenas dá essa impressão.

O aspecto saudável de fato caracteriza o modernismo brasileiro. Ali não há mais o peso subjetivo que se encontra na arte do passado, e nem na posterior. Basta lembrar a literatura do Oswald de Andrade, do Mário de Andrade, a pintura da Tarsila. Até quando Tarsila é antropofágica e surrealista, até mesmo ali, há algo de saudável e de ingênuo – coisa que você não encontra nos surrealistas europeus. Mesmo Dalí e Magritte demonstram aspectos de morbidez em sua arte. Creio que ninguém tinha falado sobre isso, e foi agora, revendo obras do Flávio e pensando sobre a pintura dele, que notei esta coisa curiosa: ele se comporta como um homem altamente saudável. Até mesmo uma empresa de laticínio ele dirigiu; criou e liderou um grupo dos artistas, o CAM (Clube de Artistas Modernos). Não foi alguém fechado em si, solitário, buscando algum refúgio.

FOTO ARQUIVO J. TOLEDO

FOTO ARQUIVO J. TOLEDO

Lembro-me da *Experiência nº 3*, em 1956, quando ele saiu à rua com aquela indumentária que ele criou, de saiote, sandálias de couro e meias de bailarina. Achei uma coisa muito corajosa, irreverente. Sempre tive simpatia pela irreverência dos dadaístas e dos surrealistas; o que menos me agradava neles era o lado formal, o lado solene, acadêmico, oficial. O Mário Pedrosa escreveu nessa época um artigo crítico na *Tribuna da Imprensa* em que ele, sem me citar, falava de um jovem poeta que dizia sentir falta, na arte brasileira, da irreverência do início do modernismo e dos dadaístas, em vez de cultuar uma arte pretensiosa, oficial, supostamente séria. Esse jovem poeta era eu.

Há uma autenticidade em Flávio, uma necessidade afetiva. E performances como a *Experiência nº 3* não era algo que ele fizesse a toda hora. Fez algo equivalente àquilo nos anos 30 e, depois, só em 1956; ele não era um "profissional performático". Ele, de fato, aparece como alguém com um leque de interesses muito amplo, fez leituras e escreveu sobre moda, arquitetura, psicanálise, até sobre o calvinismo na América Latina. Surpreende nele esse interesse por todas as coisas, e não como um arrivista que se inclinasse ora para um lado, ora para outro, sem um direcionamento mais geral. Não: ele lia, se envolvia, procurava entender a fundo as questões que lhe cabiam.

Além do modernismo

A obra de Flávio de Carvalho vai muito além dos limites programáticos impostos pelos modernistas. Por Tadeu Chiarelli

Onde situar a obra de Flávio de Carvalho no contexto da arte brasileira deste século? Quem se aventurar a uma pesquisa sobre os textos escritos pelos modernistas históricos a respeito do artista sentirá o estranho mal-estar de perceber quanto é reduzida a reflexão daqueles autores sobre Carvalho. Apenas um ou outro texto com referências a projetos específicos. Nenhuma análise busca dar conta da complexidade da poética de Flávio de Carvalho. E tal ausência é muito significativa. Flávio de Carvalho em nenhum momento compactuou com duas das principais imposições do modernismo hegemônico dos anos 20 e 30: não optou por nenhuma modalidade artística em particular: foi pintor, performer, escultor, desenhista, autor de teatro, arquiteto...; e não colocou como meta de sua produção o enaltecimento do homem brasileiro.

O tão propalado "direito à pesquisa estética" do modernismo histórico brasileiro esteve sempre confinado aos limites das modalidades artísticas tradicionais. O artista plástico modernista devia ser ou pintor ou escultor (desenho e gravura eram modalidades valorizadas, porém subalternas); devia valorizar os métodos artesanais de produção; nunca enveredar por questões formais que colocassem em risco as relações positivistas de analogia entre a arte e a realidade aparente (ou seja: dadaísmo, surrealismo e abstração, nunca!); jamais furar os bloqueios entre as modalidades artísticas instituídas e os limites entre elas e a vida; era sua função sempre contribuir para a criação de um imaginário nacional, voltado para a valorização do homem e da "raça" brasileira.

Flávio de Carvalho, como todos sabemos, jamais respeitou nenhuma dessas formulações implícitas no ideário modernista. Com uma postura que estrategicamente não percebia os limites impostos ao artista pela tradição ocidental, Carvalho demonstrou sempre ter pensado o seu simples estar no mundo como elemento propulsor para a transformação da realidade cotidiana. E, para isso, não via como os limites impostos entre arte e vida, ciência e arte, etc. poderiam impedir seu ímpeto ininterrupto de entender a si mesmo no mundo em transformação, do qual era parte, e de modificar a si mesmo e aos outros, com suas ações. Nesse sentido, a arte, para ele, não estava meramente num produto a ser concebido e produzido, não. A arte estava nele mesmo e manifestava-se em

Acima, *Mulher* (1942): nos traços, inquietação e busca de novas formas de expressão

todas as suas ações no mundo. Na verdade, esse tipo de concepção de arte inviabilizaria as demais conceituações tendentes a um entendimento do fenômeno artístico apenas cristalizado em determinados objetos historicamente aceitos como sendo "obras de arte". Esse tipo de concepção pulveriza o artístico e o estético na vida, na ação transformadora do sujeito na totalidade de suas ações.

Sem dúvida alguma, tal posicionamento perante arte e vida não podia ser compartilhado pelos demais modernistas, interessados em afirmar no Brasil uma concepção uniforme de arte, com fortes ressonâncias autoritárias.

Essa compreensão da vida como arte (e vice-versa), é óbvio, não foi criada por Flávio de Carvalho. Os futuristas italianos e russos, os dadaístas de Berlim, Hanover, Nova York, de Zurique e de Paris, assim como os surrealistas mais radicais, tinham igualmente tal concepção. No entanto, o que interessaria averiguar é como Flávio de Carvalho, com formação canônica no campo da arquitetura (e ser um arquiteto, com sua compreensão do mundo e de si mesmo, sem dúvida era ser um demiurgo ou um semideus) e com o conhecimento daquelas vertentes artísticas, soube transformar sua vida numa potente investigação sobre o homem e a sociedade, conseguindo unir em todas as suas ações arte e ciência, para a reconstrução de si mesmo e do mundo de que fazia parte.

O que chama a atenção em suas obras (sejam elas os projetos arquitetônicos, as pinturas, as performances, os desenhos, textos, etc.) é como Carvalho instrumentaliza, de maneira extremamente peculiar, conhecimentos, sobretudo nas áreas da antropologia e da psicanálise, para a constituição de seu *corpus* poético. Por outro lado, embora sejam perceptíveis em sua produção influxos dadaístas e surrealistas, é mais do que certo que o artista soube superá-los, uma vez que não se contentou em perceber suas manifestações no mundo como meras emanações de sua subjetividade, mas como índices e/ou experimentos de um inconsciente social que procurou sempre compreender e transformar. Daí ser tão importante para a compreensão do "fenômeno Flávio de Carvalho" a análise tanto de seus projetos arquitetônicos quanto, por exemplo, de suas ações performáticas, seu teatro, sua pintura e desenhos, e seus textos científicos e críticos. Todas as suas ações, nas mais diversas áreas, dizem

Abaixo, conjunto residencial da Alameda Lorena, em São Paulo (1938), projetado por Flávio de Carvalho e já demolido. Até hoje, o artista ainda não tem um lugar definido na cultura brasileira. A análise de seus projetos arquitetônicos é tão importante para o entendimento de sua obra quanto suas performances, embora se resista a falar neles. Em tudo o que fazia havia a tentativa de superar dicotomias e impasses

FOTOS ARQUIVO J. TOLEDO

ARTES PLÁSTICAS

respeito a uma só preocupação: como transcender, pela vida, as dicotomias que infernizam o homem ("artista" ou não) desde sempre. Ou seja: natureza/cultura; sociedade/indivíduo; homem/deus; vida/morte; arte/vida; eu/outro...

Mas é claro que a crítica modernista não poderia se interessar em mergulhar num universo tão profundo, problemático e problematizador como o de Flávio de Carvalho. E não apenas a crítica modernista: a maioria dos que tentaram se debruçar sobre a obra do artista salientou os elementos mais problematizadores da obra de Carvalho como meras "esquisitices" de um "grande" arquiteto e/ou pintor e/ou desenhista, deixando no limbo todas as questões cruciais que sua obra/vida propôs.

Uma vez que chegamos ao final do século com os postulados do modernismo brasileiro totalmente esgotados; com os cânones da arte moderna, em sua maioria, ruídos; uma vez que as ações dos futuristas, dadaístas e surrealistas contra a dicotomia arte/vida já foram devidamente institucionalizadas, sobretudo pela aceitação, às vezes acrítica, das poéticas do corpo no pós-guerra (*happening*, performance, *body-art*, etc.), por que a crítica brasileira ainda hoje se comporta de maneira tão refratária a uma obra tão instigante quanto a de Flávio de Carvalho? Por que insistem em entender suas *Experiência nº 2* e *Experiência nº 3* apenas como manifestações bizarras e sem importância, dentro do quadro geral de sua obra quando, na verdade, são pilares tão significativos quanto seus projetos arquitetônicos? (Isso sem mencionar o que elas representam como superação aos "cânones" das ações dadaístas e surrealistas.)

Por que sua *Série Trágica* é vista apenas em suas (inegáveis) qualidades estéticas expressionistas e não, igualmente, como registro de uma das performances mais ousadas jamais feitas? Por que seu teatro e seu trabalho como cenógrafo vêm sendo sistematicamente ignorados por estudiosos tanto do teatro como das artes visuais, quando ali aparecem, tão visíveis índices de um teatro que soube mesclar as mais intrincadas questões antropológicas e psicossociais (próximas demais à questão brasileira) a um universo cênico de profunda conexão com o teatro dadaísta e surrealista?

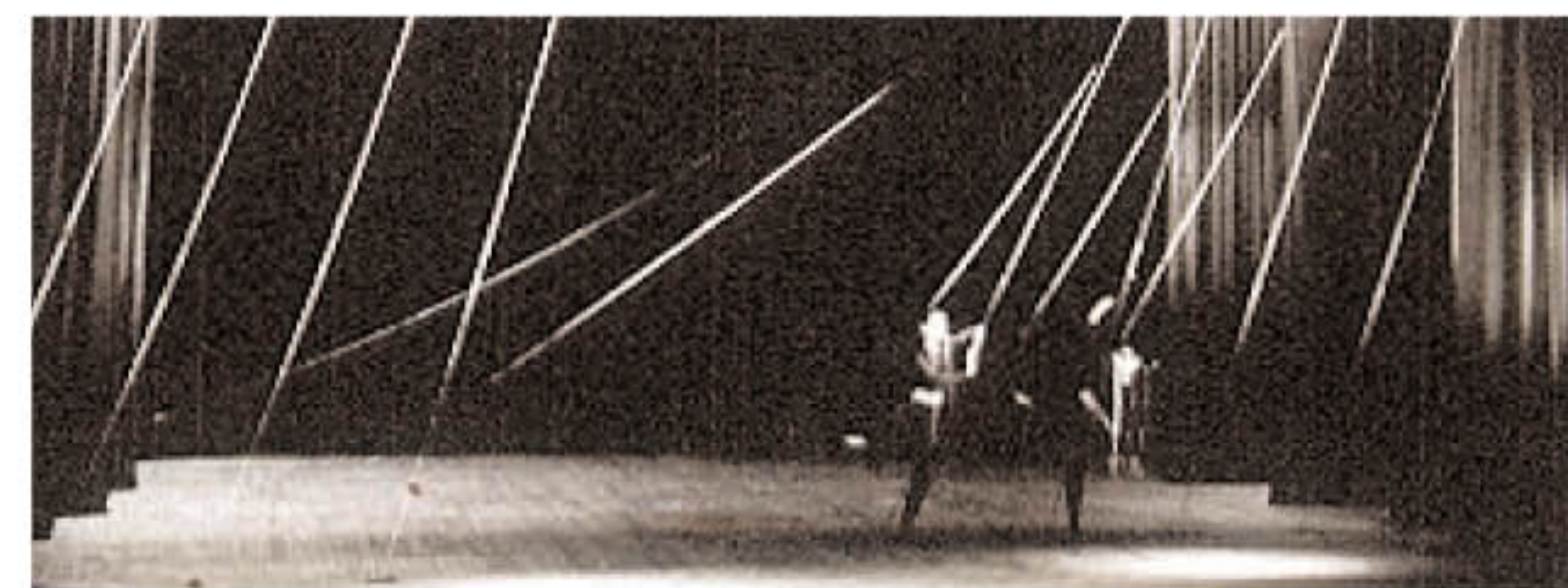
Onde situar a obra de Flávio de Carvalho no contexto da arte brasileira deste século? ■

À direita, a partir do alto, *Retrato de Nicholas Guillén* (1948), *Mulher Morta com Filho* (1946) e *Retrato de Mário Schenberg* (1968); no pé da página, o grupo Móbile (1965), no Teatro Ruth Escobar, em uma das coreografias criadas pelo artista. Pintura e cenografia são apenas duas das múltiplas faces de Carvalho que impõem uma só questão: "Onde situar a sua obra no contexto da arte brasileira deste século?". Seja como for, sua constante inquietação tem muito a dizer aos artistas contemporâneos. O erro sempre consistiu em ver na produção do artista não mais que esquisitice e idiossincrasia onde havia estudo, ruptura e inconformismo

Onde e Quando

Flávio de Carvalho – 100 Anos de um Revolucionário Romântico. **Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, 2º andar, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/808-2020). De 3ª a dom., das 12h às 20h. Entrada franca**

O Que Ler

A mais completa bibliografia publicada sobre Flávio de Carvalho encontra-se no final da interessante biografia sobre o artista escrita por J. Toledo: *Flávio de Carvalho: O Comedor de Emoções*. **Brasiliense/Editora da Unicamp – 1994**

Duas formas de virtuosismo

Livros trazem os estilos opostos de Sebastião Salgado e Cartier-Bresson

Nem por um segundo, tempo muitas vezes determinante e definitivo para a fotografia, Sebastião Salgado arrepende-se do pedido de demissão do posto que ocupava na Organização Internacional do Café, em Londres, e do arquivamento do diploma de economista. Trinta anos depois da substituição de uma rotina mergulhada em números por um ofício repleto de viagens, estudos sociais e absorção da luz adequada, o mineiro de Conceição do Capim goza da condição de fotojornalista mais premiado no mundo.

Depois de lançar *Terra* e *Trabalhadores* no Brasil, Salgado agora publica *Outras Américas* (Companhia das Letras, 120 págs. em papel cuchê fosco, R$ 65), resultado de suas andanças entre 1977 e 1984, período em que estava proibido de entrar no país pela ditadura militar: "Era uma forma de me reaproximar, recarregar minhas energias, estar perto do meu povo", diz. Ele percorreu Chile, Bolívia, Peru, Equador, Guatemala, México e locais brasileiros onde conseguiu se infiltrar. Das visitas saíram registros de um continente marcado pela presença constante da morte, da fome e do apego à religiosidade. Sem prestar atenção às legendas, que indicam a procedência e a data de cada retrato, fica a sensação de que as fronteiras multiplicam um único povo, "de um sistema colonizado, de luta pela terra, com estruturas de trabalho que não evoluíram". O livro, lançado em 1986 na Europa e nos Estados Unidos, anuncia um grande projeto que a Companhia das Letras pretende lançar no país, em abril do ano que vem: *Travessia*, que tratará das correntes migratórias e suas conseqüências.

Joe, O Trompetista, e May, **1935, de Bresson (no alto), e** *Guatemala*, **1978, de Salgado: estéticas díspares**

Fiel à câmera da marca alemã Leica e aos filmes em preto-e-branco, como Salgado, Henri Cartier-Bresson, o fundador da agência Magnum (que já teve o brasileiro na presidência), alterna hoje, aos 90 anos, a fotografia e os desenhos a lápis. As formações distintas dos dois fotógrafos ficam evidentes em suas obras. A provocação e o engajamento político que temperam as imagens de Salgado não ganham o mesmo espaço na produção do francês, autor do conceito de "instante decisivo", cuja fotografia compõe linhas e volumes próximos aos da pintura, numa preocupação geométrica obsessiva.

O exercício de comparação entre os dois está facilitado com a chegada ao mercado brasileiro de *Tête à Tête* (Cia. das Letras, 144 págs., R$ 66), uma coleção de 120 retratos feitos por Bresson durante 60 anos, que mistura gente anônima e personalidades como Pablo Picasso, Marilyn Monroe, Lucian Freud, Jean-Paul Sartre, Carl Jung e Che Guevara. O livro contém ainda uma seleção de desenhos, inclusive auto-retratos, e estará nas livrarias até o fim do mês. — GISELE KATO

FOTOS DIVULGAÇÃO

O RIGOR DA COR

Tuneu faz das cores o objeto de sua pintura geométrica

Por Katia Canton
Fotos Eduardo Simões

Tuneu, paulistano de 51 anos, vive e trabalha num espaço que parece fadado a ocupantes ilustres: seu apartamento-atelier, na cobertura de um edifício no bairro da Vila Olímpia, em São Paulo, antes pertenceu a Mira Schendel (1919-1988), artista suíça radicada no Brasil. "Mira misturava linguagens extremas. Gostava de desenhar na cozinha, aqueles desenhos limpos, sintéticos, sobre a toalha de mesa de plástico, cheia de flores e cores berrantes", diz ele sobre Schendel.

O espaço de trabalho de Tuneu é a sala, onde ele também mantém suas coleções: objetos de povos indígenas brasileiros, conchas, potes de cerâmica, pedras e cristais. A disposição se confunde com sua obra e personalidade: o cenário é cheio de coisas diferentes, mas tudo é rigorosamente arrumado, classificado, analisado.

A obra de Tuneu se traduz numa pintura abstrata, geométrica, em que o grande assunto é a cor. Suas primeiras experiências no desenho, ainda adolescente, chamaram a atenção da mestra do modernismo brasileiro, Tarsila do Amaral. "Éramos vizinhos de um irmão de Tarsila. Tinha 12 anos quando ela, com mais de 60, viu um desenho que eu tinha feito em um quadro-negro na garagem. A partir daí começamos a ter encontros sistemáticos, que só terminaram com a morte dela." Aos 19 anos de idade, participou da 9ª Bienal de São Paulo, em 1967.

Tuneu tornou-se o grande discípulo de Tarsila. "Nos encontrávamos semanalmente e conversávamos sobre materiais, sobre o que tinha feito. Seu grande legado para mim foi uma visão ética da arte." Se estranhou a identificação do jovem com a arte abstrata, sempre respeitou suas escolhas.

Tuneu, que nunca fez faculdade de arte, tem uma notável biblioteca sobre arte: "Eu não tenho rotina de pintura. Às vezes trabalho diariamente, às vezes fico meses só pensando, sem pintar. Só não abro mão de duas coisas: ler sobre arte e manter caderninhos de anotações de desenho — mais uma herança de Tarsila".

Nos cadernos, os desenhos e aquarelas são figurativos, mas, no trabalho profissional, Tuneu aboliu as formas para aprofundar uma pesquisa sobre cores. "Me considero um colorista, e um colorista não tem predileção por uma determinada cor. Ama todas." Em suas explorações de cor, Tuneu utiliza dois processos de pintura. Em um deles usa tinta acrílica, sobre tela ou papel, em que as camadas chapadas de cor estabelecem exercícios sobre massas, onde uma cor dá limite a outra. Outro tipo de obra toma corpo nas aquarelas, em que a transparência permite o somatório e a interpenetração de campos de cor.

Tuneu gosta de pintar ao nascer do dia. Acorda às 5h30 da manhã e dorme muito cedo. Ele também é um professor entusiasta no curso de graduação da Unicamp e no curso livre de aquarela no MuBe (Museu da Escultura).

México de ouro

Coleção Gelman — que traz Rivera, Frida Kahlo, Orozco, Siqueiros e Tamayo — tem exposição no Paço Imperial, no Rio. Por André Luiz Barros

A *Exposição Gelman*, que se abre no dia 18 deste mês no Paço Imperial, no Rio, e se estende até 19 de setembro, traz a riquíssima parte mexicana da coleção do casal Gelman (Jacques e Natasha). São 77 pinturas, entre quadros e painéis, que compõem uma panorâmica inédita no país da arte mexicana deste século.

Jacques, filho de uma família russa abastada fugida da Revolução Russa, se casou com a tcheca Natasha em plena Segunda Guerra, no México. Ele se torna um bem-sucedido empresário do cinema ao produzir filmes do ator e comediante Cantinflas. Já naturalizado, o casal reuniria ao longo de 50 anos uma das maiores coleções do século, que inclui obras da Escola de Paris (Bonnard, Cézanne, Derain, Matisse, Picasso, entre outros). Era deles a maior coleção privada jamais doada ao Metropolitan Museum of Art de Nova York.

O tesouro da coleção exposta no Paço Imperial (tel. 0++/21/533-0964) são os quadros de Diego Rivera, Frida Kahlo, Orozco, Siqueiros e Tamayo, nomes que os Gelman ajudaram a transformar em luminares da arte com a divulgação de suas obras em Nova York. As técnicas muralistas, assim como as cores e o simbolismo de obras que transitam entre o *naïf*, o íntimo e o surrealismo, garantiram o sucesso e a popularidade desses artistas nos Estados Unidos dos anos 40 até hoje. Rivera e a maioria dos artistas mexicanos do período formavam a verdadeira família do casal que, graças à sua coleção, assegurou a inclusão de seu próprio nome na história.

Em sentido horário, *Retrato de la Señora Natasha Gelman*, **de Rivera (1943);** *Auto-retrato*, **de Orozco (1932);** *La Novia que se Espanta de Ver la Vida Abierta*, **de Frida Kahlo; e** *Mujer con Rebozo*, **de Siqueiros (1949): excelências da coleção**

FOTOS DIVULGAÇÃO

CRÍTICA

NAVEGANDO EM MÚLTIPLOS CANAIS

Entre algumas concepções inevitavelmente velhas, a Bienal de Veneza aponta novos caminhos para a arte, como a instalação da americana Ann Hamilton

Por Teixeira Coelho

Expor-se à arte em Veneza é um prazer renovado. Ainda mais neste ano, com o uso do fantástico Arsenal desativado. Um prazer renovado mesmo que nem tudo seja novo na Biennale. A separação por nações, quando a arte se quer internacional, não poderia ser mais velha. Os pavilhões propõem uma verdadeira geopolítica da arte, de tons paroxísticos na esplanada onde as casas de França, Inglaterra e Alemanha se defrontam como na vida real. Mas em Veneza, cidade de ambigüidades e contornos imprecisos, nem isso é grave.

FOTO TEIXEIRA COELHO

Há outras coisas "velhas", talvez inevitavelmente velhas, como a sensibilidade difusa pela mostra. Nietzsche notou, no século 19, o primeiro da era moderna, que o público passara a preferir o brutal, o lúdico e o idiótico (o "inocente", o simples de espírito) e que alguns artistas — pensava em Wagner — ofereciam exatamente isso. A mesma sensibilidade impera um século depois. É claríssima no cinema e visível também em outras artes visuais. Em Veneza, aparece nos enormes ratos de Fritsch, na caça de Jankowski à comida enlatada ou no *Mercado das Pulgas* de Wang Du.

Às categorias de Nietzsche, porém, é agora preciso acrescentar outras, perceptíveis em Veneza. Uma já se consolidou há muito: a do grande, se não do grandioso. Numa bienal, tudo deve ser grande: a instalação, a tela a óleo, a tela de vídeo, a foto, o objeto, o *ready-made*. Não há espaço para o pequeno, o intimista. Nem o tamanho real satisfaz: tudo tem de ser maior que o real, sob pena, parece, de perder o sentido. Ou não ser visto.

Categoria mais recente (ainda não assumida conscientemente: parece impor-se como um imperativo categórico não discutido) é a do múltiplo como redundância. A unidade não basta mais: Aitken recorre a oito projetores de videolaser. Os grandes ratos são 16. Lee Bul propõe 78 peixes mortos. Signer, 117 esferas azuis. Roth precisa de 128 monitores. Nelson Leirner, centenas de estatuetas e dezenas de *Monas Lisas*. Bukta, 540 homenzinhos de milho. Jackson, mil relógios. Miyajima, 2.448 indicadores digitais. A multiplicidade como reiteração de um sentido que de outro modo poderia escapar — ao público, ao próprio artista? A multiplicidade, categoria reiterativa da sensibilidade de fim de século.

Há coisas novas na Biennale, porém, como a abordagem da nacionalidade pela americana Ann Hamilton, autora da obra mais elaborada, mais claramente apoiada numa poética — e que merecia um dos prêmios. Foi a única a aceitar radicalmente a realidade da Biennale, que é a divisão por nações, e a investigar como lidar de modo renovado com o nacional na arte. Ann trata seu pavilhão, réplica reduzida do Monticello de Jefferson, como um todo unificador, o que lhe sugeriu uma intervenção no interior e na fachada do edifício. Revendo ideais americanos corroídos pela história de seu próprio país, Ann faz uma obra com reverberações tanto existenciais imediatas e comuns (os desejos simultâneos de isolamento e inclusão num grupo maior, que sentimos todos) como densamente estéticas (quer descobrir aquilo "para o que não temos olhos", identificar as relações entre o visível e o invisível, entre o olho e o ouvido). Como? Do lado de fora, uma "cortina" de vidro translúcido distorce a fachada neoclássica do pavilhão. Dentro, as paredes de quatro salas brancas recebem a gravação, em aumentados pontos de braille, do poema *dark Testimony*, de Charles Resnikoff, feito com base em transcrições de julgamentos em tribunais americanos. Ao longo das paredes, golfadas de pigmento rosa caem do teto e se acumulam no chão enquanto se ouve a artista dizendo, no código fonético internacional, o segundo discurso inaugural de Lincoln pedindo a reconciliação nacional. Título da instalação: *Myein, A Abnormal Contração da Pupila*. Belíssima.

Ann merecia um prêmio. Mas a láurea do chinês Cai Guo-Qiang foi bem dada. Cai, como inúmeros chineses, recusa a facilidade de muito conceitualismo e enfrenta, também ele, uma questão nacional. Instalado no Arsenal, reproduz famoso conjunto escultórico chinês em terracota mostrando, na estética do realismo socialista, a exploração do povo pelos capitalistas. A versão de Cai, no entanto, é diversa. Suas réplicas mostram-se intencionalmente inacabadas e de "pouca qualidade": a argila, aplicada de modo precário, aos poucos se desfaz. E ao conjunto foram acrescentadas figuras de madeira numa estética "futurista" que rompe com o código original: ficam evidentes a crítica ao modelo maoísta e a nova proposta da arte chinesa.

Já o prêmio dado a Doug Aitken não convence em si mesmo e pelo gênero. Doug mostra em suas oito telas, alimentadas por videolasers, cenas da vida de um negro num centro urbano moderno. Sua estética será atraente — como cinema. Um outro cinema, longe do cinema comercial, e mesmo do cinema "de arte", mas cinema. A Biennale é "das artes visuais", certo. Mesmo assim, o lugar de Aitken parece mais no outro lado de Veneza, no Lido com seu festival de cinema.

Acima, instalação de Ann Hamilton: revisão dos ideais americanos com técnica e sensibilidade. Na página oposta, *Mercado das Pulgas*, de Wang Du: a China se revê na arte

Bienal de Veneza – 48ª Exposição Internacional de Arte. Até 30 de setembro

Prêmio claramente imerecido é o de Melhor Participação Nacional, dado ao grupo de cinco artistas da Itália. Se há algo evidente nessa bienal é a força dos chineses. São pelo menos 15 de primeira linha. Como conjunto, mesmo não sendo uma representação nacional, são o ponto alto de Veneza, perto do qual o time da Itália é inexpressivo, burocrático, supérfluo. Incompreensível premiação. Ou compreensível demais?

Em compensação, é agradável concordar com o curador Harald Szeemann em sua recusa de uma tese a ser demonstrada à força pelas obras. Bienal é isso, amostra geral: *dapertutto*. Nem de título precisaria. E é uma bienal que tem mesmo de tudo. Da idéia fácil ao fortemente estético. Tudo somado, o resultado é positivo. Por vezes surpreendente, como no caso da pequena Malta, que traz uma ótima instalação, com um só monitor de vídeo (Norbert Attard). O japonês Miyajima pergunta, em sua instalação, "Para onde vai a arte?". É o que sempre se quer saber de uma bienal. Pela resposta de Veneza, a arte vai para muitos lugares. Alguns entusiasmantes.

As Mostras de Agosto na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Degas e o Movimento** *Bailarina que Calça Sapatilha Direita* Edgar Degas	Museu de Arte de São Paulo (avenida Paulista, 1.578, tel. 0++/11/251-5644). O museu, que tem o mais importante acervo da América Latina, foi inaugurado em 1947 e, desde 1968, está instalado no prédio, com um vão livre desenhado por quatro pilares laterais, projetado por Lina Bo Bardi.	Mostra de 72 esculturas do impressionista Degas, conhecido por suas obras com bailarinas e cavalos. O Masp é uma das três instituições do mundo que possuem a coleção completa de bronzes do artista.	De 7/8 a 30/9. De 3ª a domingo, das 11h às 18h. R$ 8 e R$ 4.	Degas foi escultor tão brilhante quanto pintor, exercendo influência em diversos modernos, como Matisse. A coleção do Masp, de novo reunida, é solicitada no mundo todo por sua importância.	No equilíbrio instável das esculturas, como um Rodin com menos drama e mais delicadeza.	Tem catálogo com texto do curador da exposição, Luiz Marques, e cerca de 80 páginas. Preço a definir.	Caminhando um pouquinho, chega-se ao Espaço Cultural Banco Central, que, neste mês, apresenta a mostra *Habitat*, com 15 obras em acrílico sobre tela e da artista plástica Tuttu Lucah.
SÃO PAULO	**Raphael Galvez, Pintor, Escultor, Desenhista** *Paisagem Canindé*, 1948 (detalhe) Raphael Galvez	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz, tel. 0++/11/229-9844). Depois de passar por uma ampla reforma, assinada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o prédio projetado por Ramos de Azevedo transformou-se em um dos museus mais bonitos e visitados da cidade.	Retrospectiva com aproximadamente 300 obras do artista plástico, que morreu no ano passado, aos 91 anos. Grande parte da exposição pertence ao colecionador e amigo de Galvez, Orandi Momesso. Há também estudos, anotações e objetos pessoais distribuídos pelo salão de entrada e cinco salas do museu.	De 26/8 a 24/10. De 3ª a domingo, das 10h às 18h; 5ª, grátis. R$ 5 e R$ 2.	A retrospectiva de pinturas, esculturas e desenhos do artista plástico é a maior já feita. Como parou de vender seu trabalho nos anos 50, ganhou aura lendária.	No parentesco de sua pintura com a de outros paulistas de sua geração, como Volpi e Bonadei, na simplicidade cromática.	Tem catálogo, com 288 páginas, com reproduções e texto de Vera D'Horta, curadora da mostra. R$ 120.	Mais adiante, o Museu de Arte Sacra (avenida Tiradentes, 676) também foi reformado e merece uma visita. Construído por dois franciscanos, frei Antônio de Sant'Ana Galvão e frei Lucas José da Purificação, o acervo acompanha toda a cronologia da igreja paulistana.
SÃO PAULO	**Emmanuel Nassar** *Sem título*, 1995 (detalhe) Emmanuel Nassar	Galeria Luisa Strina (rua Padre João Manoel, 974 A, Jardim América, tel. 0++/11/280-2471). A marchande Luisa Strina é uma das mais conceituadas de São Paulo, e sua galeria tem exibido importantes nomes da arte contemporânea brasileira.	Mostra individual da obra no mínimo polêmica do paranaense, que vem despertando a atenção de curadores nacionais e internacionais. As oito obras têm o popular e o suburbano como temas recorrentes e trazem a sutil ironia típica do artista.	De 11/8 a 14/9. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; aos sábados, das 10h às 14h. Grátis.	O paranaense Nassar é um dos principais nomes surgidos no cenário artístico brasileiro nos anos 90.	No casamento entre sintaxe abstrata e repertório simbólico nas obras de Nassar.	Não tem.	Dê um passeio pelas lojas da Oscar Freire, um dos núcleos comerciais mais sofisticados da cidade.
SÃO PAULO	**O Brasil no Século da Arte – A Coleção MAC-USP** *Auto-retrato*, 1919 Amedeo Modigliani	Centro Cultural Fiesp/Galeria de Arte do Sesi (avenida Paulista, 1.313, tel. 0++/11/284-3639). Inaugurado com o prédio, em 1977, o espaço foi reformado no início do ano passado e tem hoje mil metros quadrados.	Mostra de parte da coleção – 200 obras de 150 artistas – do Museu de Arte Contemporânea da USP, um dos maiores e mais importantes acervos de arte contemporânea da América Latina.	Até dia 15. De 3ª a domingo, das 9h às 19h. Grátis. Visitas monitoradas por artistas e críticos.	A coleção conta com exemplares de primeira linha da arte internacional e nacional do século 20. Para a Galeria do Sesi foram selecionadas as mais significativas obras de um total de 7 mil peças do MAC.	No *Auto-retrato* de Modigliani, que vale US$ 15 milhões. E na tela de Volpi, o barco com bandeiras rodeado por um azul intenso.	Tem folder com texto do curador da mostra, Teixeira Coelho. Grátis.	Bem próximo ao Centro Cultural, na mesma av. Paulista, ficam a Casa das Rosas, uma bonita construção do começo do século, recentemente restaurada, e o Itaú Cultural, que, neste mês, organiza o *Projeto Invenção*, com palestras e oficinas sobre arte eletrônica.
SÃO PAULO	**Massimo Sansavini** *Oxum* Massimo Sansavini	Museu Brasileiro da Escultura (rua Alemanha, 211, Jardim Europa, tel. 0++/11/881-8611). Com projeto de Paulo Mendes da Rocha, o MuBE vem recuperando seu prestígio com boas mostras, depois de um período em que foi utilizado mais como espaço para eventos do que propriamente um museu da escultura.	Mostra individual do escultor italiano Massimo Sansavini, com cerca de 50 obras inéditas. As esculturas em madeira reinventam uma natureza sob a luz dos mitos, das lendas e das fábulas.	De 6 a 29. De 3ª a domingo, das 10h às 19h. Grátis.	Sansavini está como artista residente no Brasil desde janeiro. Fez as obras especialmente para a exposição no MuBE.	Na tentativa de fazer "origamis de madeira" com referência míticas.	Tem catálogo que foi produzido na Itália, com 92 páginas e 71 ilustrações coloridas. Preço a definir.	Dê uma caminhada pela avenida Europa, uma das mais movimentadas da cidade. A pouca distância estão o Museu da Imagem e do Som, a Galeria Thomas Cohn, com a exposição do argentino Julian Trigo, e o Gabinete de Arte Raquel Arnaud, que exibe pinturas do carioca Daniel Feingold.
SÃO PAULO	**Heranças Contemporâneas 3** *Sem título*, 1998 Alexandre da Cunha	Museu de Arte Contemporânea da USP, no Ibirapuera (Parque do Ibirapuera, pavilhão Ciccillo Matarazzo, portão 3, tel. 0++/11/573-5255). O MAC-USP divide o prédio com a Bienal desde 1963, data de sua fundação. Em 1992, o museu ganhou também uma sede na Cidade Universitária.	A exposição, com 13 artistas brasileiros, é o terceiro mapeamento crítico do projeto *Tendências Contemporâneas*. Com o apoio da Fapesp, tem o objetivo de apresentar ao público a produção contemporânea da nova geração, aliada a um estudo das heranças estéticas que a permeiam.	De 25/8 a 24/10. De 3ª a domingo, das 12h às 18h. Grátis.	O terceiro painel de arte contemporânea feito pelo esquecido MAC-USP reúne Lygia Clark, Tunga e Carlos Fajardo a nomes desconhecidos de jovens artistas brasileiros.	No confronto entre os "nomões" citados e os novíssimos selecionados pela curadoria.	Tem catálogo com textos da curadora, Katia Canton, e do diretor, Teixeira Coelho. Preço a definir.	Vale a pena aproveitar a ida ao Parque do Ibirapuera para fazer uma visita ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. Neste mês, o MAM dá continuidade ao intercâmbio com o Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris e traz a São Paulo 32 pinturas e 24 aquarelas de Raoul Dufy.
SÃO PAULO	**Jeanete Musatti – Pinturas e Objetos** *Buraco no Céu*, 1998 Jeanete Musatti	Galeria Nara Roesler (avenida Europa, 655, Jardim Europa, tel. 0++/11/853-2123). Nara Roesler é galerista há 24 anos, experiência que beneficia a qualidade das exposições que organiza no espaço.	Mostra de dez pinturas e oito objetos da artista, que têm o mar como tema principal.	De 10/8 a 4/9. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sábado, até às 14h. Grátis.	A questão do tempo é de novo assunto da escultora brasileira.	No uso não-literal de ampulhetas e outros objetos relativos ao tema.	Tem catálogo com texto do crítico Jacques Leenhardt e principais reproduções. Grátis.	Em frente da galeria, o Epicur Cigar Club é um showroom de charutos e acessórios. Conhaque, uísque, vinhos e licores acompanham o ritual.
SÃO PAULO	**Marco Giannotti – Pinturas** *Sem título*, 1999 (detalhe) Marco Giannotti	Galeria São Paulo (rua Estados Unidos, 1.456, tel. 0++/11/852-8855). Fundada pela marchande Regina Boni há mais de dez anos, a galeria abriga artistas contemporâneos da melhor qualidade.	Exposição com 16 obras do artista em têmpera acrílica e ferro.	De 2 a 22. De 2ª a domingo, das 10h às 19h. Grátis.	Giannotti é um dos pintores de qualidade que sobreviveram ao furacão modista da Geração 80. Suas telas remetem à pintura de campos de cor da segunda geração do expressionismo abstrato.	Na maneira como, lidando com a vibração e a pigmentação das cores, Giannotti tenta projetar uma sensação para o ambiente.	Tem catálogo com oito reproduções do artista. R$ 5.	Perto da galeria, na rua Augusta, fica o Panino Giusto, réplica do de Milão. Experimente os sanduíches feitos com pão *ciabata* e recheios sofisticados, especialidade da casa. Encerre a refeição com uma bela taça de sorvete da Sottozero.
SÃO PAULO	**Ukiyo-e – Gravuras Japonesas** *Toyokuni III*, 1786-1864 (detalhe)	Instituto Moreira Salles (rua Piauí, 844, 1º andar, Higienópolis, tel. 0++/11/825-2560). Espaço criado e mantido pelo Unibanco, tem apresentado destacada programação de mostras de arte, fotos e palestras.	Conjunto com mais de 50 gravuras dos principais mestres japoneses da arte Ukiyo-e. As imagens, pioneiras na integração de dez cores, em papel de fibras de arroz, representam cenas do teatro kabuki e do cotidiano de pessoas comuns.	Até dia 22. De 3ª a 6ª, das 13h às 20h; sábados e domingos, das 13h às 18h. Grátis.	Uma bela exposição de gravuras japonesas dos séculos 18 e 19. A técnica, xilográfica, foi desenvolvida para atingir as camadas populares. Ukiyo-e significa "mundo flutuante"; não por acaso, influenciou o impressionismo europeu.	Nas gravuras de Toyokuni e Toyohissa.	Tem folder com as principais reproduções. Grátis.	Continue sua incursão pela cultura japonesa e alugue um clássico de Kurosawa na HM Video, na praça Vilaboim, ao lado do instituto.
RIO	**Picasso – Anos de Guerra** *Menino com Lagosta*, 1941 Picasso	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (avenida Infante Dom Henrique, 85, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/210-2188). O museu, que tem projeto de Augusto Reidy, é um dos melhores exemplos da arquitetura moderna na metrópole carioca. *Picasso – Anos de Guerra* é a primeira grande exposição internacional do MAM depois da reforma de R$ 4 milhões.	A exposição reúne 150 obras do artista, entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e fotografias, a maior parte pertencente ao acervo do Museu Nacional Picasso de Paris, com o reforço de peças vindas da coleção de museus brasileiros.	De 3ª a domingo, das 12h às 18h; 5ª, até às 19h.	A mostra é a mais ampla sobre o artista espanhol já feita no Brasil. As obras não mostram só a dor e a morte da guerra, mas também os amores e as imagens íntimas que, mesmo no maior dos terrores, não se deixam apagar.	Nas obras de 1937, ano particularmente importante na obra de Picasso. Foi quando criou *Guernica*, que não sai de Barcelona por questões de segurança.	Tem catálogo com reproduções das obras vindas da França e vários textos. Preço a definir.	Até o dia 13/9, o MAM também oferece a exposição *Design Gráfico de Ikko Tanaka*, de um dos mais respeitados nomes do design mundial, com obras suntuosas e sofisticadamente coloridas, entre o delicado e o virtuoso. Há também a mostra *Livros*, de Waltércio Caldas.

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

Hitchcock: cinema que alçou vôos e anunciou-os

FOTO KEYSTONE

O gabinete do doutor Hitch

O centenário de Alfred Hitchcock, o homem certo no lugar certo, lança novas luzes sobre uma obra que se impôs pela maestria e pelo marketing

Por Amir Labaki

Alfred Hitchcock, cujo centenário é celebrado neste mês, fixou a gramática audiovisual do filme sonoro adaptando as lições de síntese visual do cinema mudo, com base principalmente nas lições dos primeiros grandes mestres alemães, Fritz Lang, F. W. Murnau e George W. Pabst. Adestrado no auge do período silencioso, o diretor atravessou sem maiores traumas a transição mais exigente da arte cinematográfica. Seu cinema se impôs como imagem e som, a palavra restando em segundo plano.

Reunindo extenso material inédito do arquivo do cineasta, o livro oficial das celebrações de seu centenário, *Hitchcock's Notebooks* (Spike, 1999), organizado por Dan Auiler, lança novas luzes sobre o método hitchcockiano. O gabinete do dr. Hitch era a verdadeira sala de parto de seu cinema. Estúdios, locações e salas de pós-produção davam concretude ao cinema de sua mente. O volume frisa a arte subvalorizada do Hitchcock roteirista.

Graham Greene, na literatura, e Hitchcock, no cinema, foram os grandes fabulistas da culpa católica do século. A obra hitchcockiana típica é a fábula do homem errado. Se em Greene a inocência é uma forma de insanidade, em Hitch a inocência passiva sempre cobra um preço alto demais.

Hitch estruturou suas principais fábulas sob a forma de filmes de suspense. Em respeito ao espectador, eterno parceiro jamais subestimado, o cineasta fez valer a primazia do suspense sobre a surpresa. No cinema de Hitchcock, a platéia sempre sabe demais. Para conquistar logo seu engajamento, desenvolveu o efeito MacGuffin: o que vale é a dinâmica da narrativa, não o detalhe que a põe em movimento.

Não se pode menosprezar, ainda, a contribuição de Hitch na restauração do diretor como figura central do cinema. A Hollywood dos estúdios, do "gênio do sistema", do filme industrializado, recebeu-o de braços abertos, em 1939. Seu triunfo depois de pouco mais de meia década de embate com o todo-poderoso David O. Selznick sinalizou o fim de uma era.

Suas legendárias aparições fugazes nos próprios filmes, substituídas nos telefilmes por hilárias apresentações e conclusões, são um símbolo maior da sua genialidade. A um só tempo, eram um tipo de assinatura autoral de corpo inteiro, uma deliciosa brincadeira para o público e uma grande idéia publicitária. Leituras reducionistas recentes, na esteira do original mas exagerado *Hitchcock: The Making of a Reputation*, de Robert E. Kapsis (University of Chicago Press, 1992), procuram redefinir Hitch como rei do marketing, e não mestre das telas. É um falso problema: ele foi ambos.

Basta voltar a seus filmes. Com *Os 39 Degraus* (1935), nasce o *thriller* moderno, levado ao apogeu por *Intriga Internacional* (1959). *Suspeita* (1941) é um demoníaco estudo do casamento, aperfeiçoado pelo insuperável *Janela Indiscreta* (1954). *A Sombra de uma Dúvida* (1943) e *Pacto Sinistro* (1951) encenam a banalidade do mal. Na mesma linha temos *Festim Diabólico* (1948), acrescido do mais radical recurso dramático ao plano-seqüência. Por sua vez, *A Tortura do Silêncio* (1952) e *O Homem Errado* (1958) trabalham com rara contundência os fundamentos do catolicismo.

Qual obra de arte sobre obsessão supera *Um Corpo que Cai* (1958)? Qual pesadelo cinematográfico agarra mais a memória que *Os Pássaros* (1963), a revolta da natureza segundo Hitchcock? Qual filme, além de *O Iluminado* (1980), de Kubrick, despertou tanto nossos temores mais profundos quanto *Psicose* (1960)?

Mesmo em filmes menores, como o psicanalítico *Quando Fala o Coração* (1945), há momentos superiores, como a seqüência desenhada por Salvador Dalí, recriando o sonho no cinema. Ou a cena da sedução com fogos de artifício de *Ladrão de Casaca* (1955). Doris Day cantando na casa do embaixador de *O Homem que Sabia demais* (1956). A prosaica descoberta do cadáver em *O Terceiro Tiro* (1956). O estupro na noite de núpcias em *Marnie, Confissões de uma Ladra* (1964).

Em 79 anos de vida, Hitch dirigiu 76 filmes ou telefilmes, poucos descartáveis, todos mirando mais a emoção do que o intelecto, sempre privilegiando mais o público do que a crítica. Na última entrevista que concedeu, a Peter Bogdanovich, Hitchcock esnobou a fama póstuma. "O que a posteridade já fez por mim?", perguntava, irônico. Passados quase 20 anos desde sua morte, Bogdanovich bem que poderia responder-lhe: "Ampliou colossalmente seu prestígio". É a retribuição mínima para todo o prazer que Hitch nos legou.

A fase "norte-americana" de Hitchcock, que o consagrou como diretor de primeira importância, começou em 1940, quando ele passou a trabalhar para estúdios como a Warner, a MGM e a Universal. De todos os filmes que fez nos Estados Unidos, talvez o mais célebre, que será para sempre associado ao nome do diretor, seja *Psicose* (abaixo, Janet Leigh em cena). A seqüência do chuveiro, que entrou para a história do cinema como, provavelmente, a representação por excelência do gênero suspense, foi o motivo por que Hitchcock preferiu fazer o filme em preto-e-branco: ele não queria que o vermelho do sangue chocasse a platéia. A recente refilmagem do clássico por Gus Van Sant recebeu críticas, entre outros motivos, por ser colorida

FOTO DIVULGAÇÃO

À luz das metáforas ocas

Hitchcock, que deve o seu superfaturamento crítico aos franceses, não passou de um diretor medíocre. Por Sérgio Augusto de Andrade

Como o brioche e o calvados, Alfred Hitchcock é só outra invenção dos franceses. Ao contrário do brioche e do calvados, Alfred Hitchcock sempre foi intragável.

Pomposo, rotundo, presunçoso e arrogante, Alfred Hitchcock era um desenhista promissor e um diretor de cinema medíocre que fazia questão de confundir seus enquadramentos de maturidade com seus croquis de juventude: com seu perfil obeso, o rosto inchado e vermelho como o de um bebê mimado, seus ternos invariavelmente escuros e seus charutos invariavelmente longos, Hitchcock nunca conseguiu desistir de posar – sua carreira foi uma longa sucessão de aulas de técnica ministradas do alto de um púlpito ambíguo por uma figura curiosa que soava como um leão-marinho com tireóide, tagarela e albino, fantasiado de oráculo eduardiano.

Mas os franceses, há séculos incorrigíveis, se apaixonam muito com muita facilidade; ao combinarem sua paixão por metáforas com sua paixão por Hitchcock, sua retórica parecia comemorar uma oportunidade bizarra de redenção do cinema comercial, oferecendo ao mundo ao mesmo tempo um divertimento e sua desculpa: divertir-se com Hitchcock era um sintoma tão sofisticado de cinismo quanto divertir-se com Chaplin, por exemplo, era um sintoma sofisticado de compaixão. Hitchcock soube aproveitar como ninguém as vantagens dessa oferta, partilhando com Chaplin inclusive os privilégios do mesmo modelo de canonização.

É evidente, no entanto, que o divertimento nunca precisou de desculpas, justificativa ou moral: o que se tomava por cinismo em Hitchcock era só uma afetação de decoro, artificial e infantil – assim como o que se tomava por compaixão em Chaplin era só a pregação de uma tia-avó repetindo lições de catecismo sob a lona de um circo barato. O cinema de Hitchcock era um cinema para crianças brincando de *dandys*; o cinema de Chaplin era um cinema para escoteiros.

Enquanto Chaplin permanece convenientemente esquecido, o centenário de Hitchcock deve ser comemorado neste mês, pelo mundo todo, com novas homenagens, novos ciclos, novas descobertas e, quem sabe, até novas metáforas. Para eterno desespero do autor de *A Gaia Ciência*, inventar relações e sentidos tem sido um passatempo irresistível para boa parte das pessoas; na França, mais que um passatempo, descobrir símbolos sempre foi um costume nacional.

Por outro lado, quem quer que se sentisse capaz de repetir seriamente, com Claude Chabrol, que "*le cinéma, c'est la métaphysique*" jamais conseguiria encontrar muita dificuldade em vislumbrar filosofia e psicanálise nos joelhos de Tippi Hedren. Para os franceses, Hitchcock era uma festa – e, para Hitchcock, os franceses eram uma bênção.

Opiniões sobre qual de seus períodos era o mais importante, qual de seus motivos o mais recorrente ou qual de suas intenções a mais proibida costumavam dividir críticos com a ferocidade de alguma disputa medieval sobre o realismo teológico ou a doutrina dos universais.

Em 1946, referindo-se a Hitchcock como um "artesão da Desconfiança", André Bazin já se perguntava, com a inquietação de um jansenista atormentado, quando seus filmes seriam capazes de apresentar algo além da "sombra da verdadeira tragédia da Dúvida" – fazendo retumbar suas maiúsculas com mais estrépito que a percussão dos címbalos em *O Homem que Sabia demais*.

Acima, *O Terceiro Tiro* (com Mildred Natwick, Edmund Gwenn, John Forsythe e Shirley MacLaine), de 1956. As legendárias aparições fugazes de Hitchcock nos próprios filmes, substituídas nos telefilmes por hilárias apresentações e conclusões, são, a um só tempo, um tipo de assinatura autoral de corpo inteiro, uma brincadeira para o público e uma grande jogada publicitária. Em respeito ao espectador, eterno parceiro jamais subestimado, o cineasta fez valer a primazia do suspense sobre a surpresa

FOTO DIVULGAÇÃO

A solenidade de seu estilo fez escola: em seus artigos da década de 50, Jean-Luc Godard evocava Choderlos de Laclos para descrever o olhar de Ingrid Bergman em *Sob o Signo de Capricórnio*, Charlotte Brontë para comentar *Pacto Sinistro* e o Stravoguin de *Os Possessos* para explicar as assombrosas relações de Doris Day com o destino; num ensaio interminável e, a seu modo, certamente inesquecível, Raymond Bellour insistiu tanto sobre as obsessões edipianas de *Intriga Internacional* que chegou a garantir que seu desenlace era só outra prova, implícita na estrutura do filme, da rejeição sistemática de seus personagens à autoridade do Pai – reforçada, evidentemente, pelos rostos esculpidos em pedra nas encostas do monte Rushmore; e num artigo cujo título – *A Hélice e a Idéia* – lembrava algum inédito de Gaston Bachelard sobre psicanálise dos elementos, Eric Rohmer comparou a arquitetura e os motivos geométricos de *Um Corpo que Cai* a uma parábola sobre o conhecimento, esclarecendo que o verdadeiro tema do filme são as idéias – entendidas, é claro, em sua acepção mais rigorosamente platônica.

"Não quero que o enredo subordine-se à técnica. Adapto a técnica ao enredo. Um belo ângulo de tomada pode criar um efeito que satisfaça ao operador-chefe e até mesmo ao diretor. Mas a questão é saber se, dramaticamente, esse plano é a melhor maneira de contar a história", disse Hitchcock, o cineasta das metáforas, numa entrevista. Abaixo, James Stewart e Doris Day em *O Homem que Sabia demais* (1956)

Nunca me ocorreria comparar Kim Novak a uma idéia platônica, mas o que parece em jogo, aqui, é menos uma imagem que uma reputação: enquanto a maioria dos diretores de cinema inspiram comentários, Alfred Hitchcock foi capaz de inspirar toda uma literatura. As páginas do *Cahiers du Cinéma* foram as tábuas onde Hitchcock inscreveu, com a autoridade do fogo, cada uma de suas leis.

Seu mais obcecado arauto, François Truffaut, não tardaria em descobrir o verdadeiro significado da magia e da arte de Hitchcock: após tê-lo saudado como o "maior inventor formal" da história do cinema, o grande herdeiro de certos "artistas da ansiedade", como Kafka, Dostoiévski e Poe, Truffaut decidiu dedicar uma semana para entrevistá-lo. O projeto era uma tentativa bem-intencionada – e ingênua – de enriquecer a homenagem com a análise; o resultado foi um equívoco patético; uma *gag* cowardiana de humor negro que traduziu para o gaulês certas passagens da fábula da viúva-negra. Como de hábito, Hitchcock imediatamente tomou para si o controle total da situação – e Truffaut pôde perceber que não são só gatos que a curiosidade costuma exterminar. Graças a negociações, contratos, exigências e acordos, a semana de Truffaut transformou-se em quatro anos – quatro anos de Hitchcock. Até entrevistar Alfred Hitchcock, François Truffaut talvez acreditasse que o único pacto sinistro que conhecia era o arranjo entre Robert Walker e Farley Granger firmado na cabine de um trem nas imediações de Washington.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO/ KARSH OF OTTAWA/CAMERA PRESS

O incidente com Truffaut é significativo por revelar o cuidadoso teatro, a minudência nos gestos, a estudada estratégia, a proliferação de detalhes aos quais Hitchcock sempre se entregou para resguardar, respectivamente, sua autoridade e sua imagem. De um simplório cronista do crime, os franceses o haviam transformado num fenômeno metafísico. Com seu invejável talento para a autopromoção, Alfred Hitchcock soube muito bem o que fazer com toda essa metafísica: o mestre do suspense era um mestre do marketing pessoal, da retórica e da repercussão. Alguns diretores são como grifes – Abbas Kiarostami, Wim Wenders –; outros, como cartilhas – Lars von Trier, Ang Lee –; Hitchcock era um logotipo. Um logotipo sustentado como uma instituição por suas *boutades*, as linhas de sua silhueta, as aguardadas aparições em seus filmes, os episódios de suas séries na televisão, o folclore de suas relações com o catolicismo e o *Hitchcock Magazine*. O que se estuda e se elogia como sua obra – esse suposto patrimônio legado pela imaginação de um gênio à memória do cinema – não passa de um pastiche prolixo: tudo o que Hitchcock incorporou como invenção sua já havia sido descoberto, em plena década de 20, pelas experiências deslumbrantes de um estilista sofisticadíssimo e subversivo, Louis Feuillade, ao filmar os passeios de Irma Vap por Paris em *Les Vampires* ou o legendário tiroteio de Juve e Fantômas entre barris de vinho no Quai de Bercy. Hitchcock limitou-se a resgatar Feuillade filtrando seu estilo através do expressionismo alemão de Fritz Lang e das experiências formalistas russas com montagem de Kuleshov, articulando seus resultados com uma sensibilidade flacidamente dependente das convenções do melodrama gótico. O grande milagre de Hitchcock não é sua obra; é seu prestígio.

Sua fantasia de autoridade é a base de toda sua estética. Essa obsessão por controle e seu tradicional desprezo pelo processo físico de cada filmagem – proclamado incessantemente, como numa performance

À direita, de cima para baixo, Priscilla Lane e Robert Cummings (*Sabotador*, 1942); Rod Taylor e Tippi Hedren (*Os Pássaros*, 1963); *Trama Macabra* (último filme de Hitchcock, de 1976), e o diretor em uma de suas poses clássicas. Além desses, seus principais filmes são: *Chantagem e Confissão* (1929), *Assassinato* (1929), *O Mistério no 17º* (1932), *O Homem que Sabia demais* (1934), *Os 39 Degraus* (1935), *Sabotage* (*O Marido Era o Culpado*, 1936), *Young and Inoccent* (1937), *Rebecca, A Mulher Inesquecível* (1940), *Correspondente Estrangeiro* (1940), *Suspeita* (1941), *A Sombra de uma Dúvida* (1943), *Interlúdio* (1946), *Festim Diabólico* (1948), *Sob o Signo de Capricórnio* (1949), *Pacto Sinistro* (1951), *Disque M para Matar* (1954), *Janela Indiscreta* (1954), *Ladrão de Casaca* (1955), *O Terceiro Tiro* (1956), *O Homem que Sabia demais* (1956), *O Homem Errado* (1958), *Um Corpo que Cai* (1958), *Intriga Internacional* (1959), *Psicose* (1960), *Marnie, Confissões de uma Ladra* (1964), *Cortina Rasgada* (1966), *Topázio* (1969) e *Frenesi* (1972)

bem ensaiada – só serviriam para inviabilizar a possibilidade de que seu cinema viesse a explorar algum dia regiões como a do momentâneo, do involuntário, do imediato e do acidental. O método de que se orgulhava Hitchcock era um ideal ligeiramente neurótico de onisciência; um mecanismo hierárquico para estabelecer em definitivo a ascendência essencial do criador sobre a obra que funcionava, na prática, como uma camisa-de-força inepta. Há expressões de controle que são só um tipo de introversão; Hitchcock nunca descobriu o atalho justo que o levasse a envolver-se com seu material – resguardado e temeroso, Alfred Hitchcock freqüentemente dá a impressão de querer parecer travesso apontando para fogos de artifício e tomando para si, aos gritos, a autoria das explosões. Seu segredo um pouco incômodo é que essas explosões sempre o apavoraram.

A tipologia de seus personagens é relativamente elementar: os homens são inocentes; as mulheres, culpadas; as loiras, descartáveis. Mas toda a celebrada mitologia da loira em Hitchcock continua outra hipérbole crítica superestimada – se não em sua freqüência, certamente em sua dimensão. A comparação é tão clássica quanto inevitável: todas as cenas de Madeleine Carroll em *Os 39 Degraus*, Vera Miles em *O Homem Errado*, Eva Marie Saint em *Intriga Internacional*, Marlene Dietrich em *Pavor nos Bastidores*, Joan Fontaine em *Rebecca*, Ingrid Bergman em *Sob o Signo de Capricórnio*, Kim Novak em *Um Corpo que Cai*, Janet Leigh em *Psicose*, Grace Kelly em *Disque M para Matar* ou Tippi Hedren em *Os Pássaros* não valem nenhum momento de Catherine Deneuve nos grandes contos de fada de Buñuel. Por mais que quisesse insinuar um insuspeitado manancial de energia

James Stewart e Kim Novak em *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*), de 1958, um dos clássicos de Alfred Hitchcock. A história fala de um detetive particular aposentado que sofre de fobia a altura. Um amigo, desconfiado por causa da misteriosa conduta da mulher, contrata-o para segui-la. O filme fez a alegria dos críticos franceses e dos que, a exemplo deles, exercitam o prazer de ver sentidos ocultos em todo lugar (mesmo nos pouco propícios a metáforas, como os joelhos de Tippi Hedren)

O Que e Quando

Alfred Hitchcock (1899-1980) nasceu em Londres, em 13 de agosto. Até o fechamento desta edição, ainda não estavam confirmadas mostras e homenagens ao diretor no Brasil

erótica sob a aparência impassível de tantas atrizes, a verdade é simples: Hitchcock dirigia como um eunuco.

Uma discreta dificuldade para se aceitar o mundo humano sempre garantiu um saudável ponto de partida para artistas um pouco mais radicais. O grande problema de Hitchcock era que seu desprezo pela humanidade nunca reverteu em algum impulso genuinamente agressivo de seu cinema: a intensidade de sua misantropia era involuntariamente diluída em seus filmes pela debilidade doentia de sua imaginação. Mesmo em seus esforços mais evidentes – em *O Homem Errado*, *A Sombra de uma Dúvida*, *Tortura do Silêncio* ou *Psicose* –, o ataque à raça humana, as sugestões de danação eterna e a permanente iminência do mal são pulverizados por uma encenação sem centro, descuidada e tímida demais para conquistar a coragem de enfrentar as conseqüências de sua própria criação. Hitchcock era um covarde patológico.

É essa covardia que muitos chamam catolicismo. Para Hitchcock, a visão é naturalmente o mais aterrador dos sentidos por uma razão simples: olhar é pecado. Em seus filmes, a punição categórica do voyeurismo parece remontar à antiga condenação católica dos espetáculos, do teatro e da ostentação. Toda sua representação do sofrimento, do pânico, da ameaça e da ansiedade acaba assim comprometida por seu teor de melodrama. De qualquer forma, o mau hábito de se considerar o próprio cinema o verdadeiro tema de *Um Corpo que Cai* é outra covardia; *Um Corpo que Cai* é sobre necrofilia – que, como todos sabem, é um tema muito mais saboroso e nobre. Entregue a si mesma, a carreira de Hitchcock seria outra: é bem estimulante imaginar o que restaria de sua reputação de *auteur* se tivesse continuado a trabalhar sob um produtor como David Selznick – para quem dirigiu catástrofes como *Rebecca*, *Quando Fala o Coração* e *Agonia de Amor*.

Todos seus filmes são marcados por alguma seqüência graficamente explosiva e vazia, que seus admiradores costumam elogiar à exaustão sem se importar, em momento algum, nem com suas incongruências nem com suas redundâncias (o longo *travelling* de *Frenesi*, por exemplo, só repete em sentido inverso o famoso *travelling* de *Young and Innocent*, de 1937). Além disso, quantos que o elogiam já terão percebido como suas lacunas lógicas não são só falhas circunstanciais, mas desdobramentos essenciais à narrativa? Quantos já terão realizado sua irrecuperável vulgaridade, seu sistemático desleixo, sua absoluta incapacidade de inspirar empatia ou o mais miserável reconhecimento em favor de qualquer um de seus heróis? Quem pode assistir, ainda hoje, a seus filmes do período inglês e acreditar, honestamente, na forma como Hitchcock representa as ruas de Londres? Quem pode elogiar seu acabamento formal depois de *Os Pássaros*, sua originalidade para finais depois de *Topázio*, seu senso de humor depois de *Ladrão de Casaca*? Como é possível desconsiderar seu irremediável provincianismo, sua constrangedora ingenuidade, seus lapsos de ritmo, sua vocação amadora de turista, sua pretensão e sua gratuidade? Admirar seu cinismo é desconhecer Preston Sturges; admirar seus movimentos de câmera é ignorar Max Ophuls; admirar sua capacidade para sugerir o mórbido é esquecer Val Lewton ou o primeiro Polanski. É evidente que há casos em que até o mais fanático de seus seguidores prefere passar por alto – *Marnie*, *Cortina Rasgada*, *Trama Macabra*, *Interlúdio*, *Um Casal do Barulho* –; mas mesmo seus filmes de aspirações técnicas mais ostensivas – *Um Barco e 9 Destinos*, *O Terceiro Tiro* ou *Festim Diabólico* – nunca passaram de trotes. Afinal, ao prometer um filme inteiramente sem cortes e alterar enquadramentos o tempo todo com movimentos de câmera, Hitchcock contradizia em sua encenação o que prometia em seu argumento.

Abaixo, Cary Grant e Ingrid Bergman em *Interlúdio*, de 1946. A tipologia dos personagens de Hitchcock é relativamente elementar: os homens são inocentes; as mulheres, culpadas; as loiras, descartáveis. O grande problema do diretor era que o seu desprezo pela humanidade nunca reverteu em algum impulso genuinamente agressivo de seu cinema: a sua misantropia era diluída em seus filmes pela debilidade de sua imaginação

Inteligência, ao contrário do tanto que se repete, nunca me pareceu também o forte do mestre do suspense. "Como experiência, *Festim Diabólico* pode ser perdoado", insinuou Hitchcock. Exatamente como experiência, *Festim Diabólico* é um equívoco indesculpável, um colossal erro de cálculo. Hitchcock é uma fraude que só sobreviveu por seus truques.

É fácil entender por que Dwight Macdonald garantia que os únicos personagens sem cérebro de pássaro no filme de Hitchcock eram as próprias gaivotas; ou por que Graham Greene recusou-se a vender-lhe os direitos de *Nosso Homem em Havana*. "Digamos que não alimente por Hitchcock o mesmo entusiasmo que o sr. Truffaut", explicou Greene.

É inútil: sem a literatura francesa sobre sua metafísica, *Janela Indiscreta*, *Intriga Internacional* e *Um Corpo que Cai* são *thrillers* absolutamente convencionais dirigidos num estilo tipicamente acadêmico.

Centenário de Alfred Hitchcock? O momento não é de celebração; é de estupor. ■

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO KEYSTONE

O verão branco da violência

Em entrevista exclusiva, Spike Lee fala sobre o novo filme, *Summer of Sam*, em que, pela primeira vez, usa protagonistas não-negros e de novo expõe fantasmas da América

Por Carlos Helí de Almeida, em Cannes

Lee (pág. oposta) e o novo filme (abaixo, Mira Sorvino e John Leguizamo em cena): combinação explosiva

Nova York é uma cidade particularmente agitada, inquieta. Mas ela esteve particularmente agitada e inquieta no verão norte-americano de 1977. Em plena era das divas da disco music, da anarquia sexual, da violência sem freios e da decadência econômica, um maníaco ajudou a esquentar a temperatura recorde daquele verão espalhando pânico ao matar morenas indefesas e casais de namorados sob a penumbra de estacionamentos. O diretor nova-iorquino Spike Lee, hoje com 42 anos, era muito jovem na época, mas se lembra perfeitamente da sensação de paranóia que impregnava a Nova York assombrada por "Son of Sam", o psicopata que virou estrela dos tablóides sensacionalistas daquela década. Parte dessas memórias está registrada em *Summer of Sam* — o mais novo e polêmico filme do autor de *Faça a Coisa Certa* e *Malcolm X* —, protagonizado por Mira Sorvino, John Leguizamo e Adrien Brody (pela primeira vez, os atores principais de um filme de Lee não são negros).

Polêmico porque, ao tentar compor o painel do período, o diretor provoca uma explosiva combinação de sexo, violência e preconceito. Mas o filme é menos sobre os crimes em si do que os efeitos que eles têm sobre uma comunidade ítalo-americana do

FOTOS DAVID LEE/DIVULGAÇÃO / JANE BOWN/CAMERA PRESS

Bronx. Em linhas gerais, o enredo se concentra sobre Vinny (Leguizamo), que vê nos massacres praticados por David Berkowitz (Michael Badalucco) uma repreensão divina para que pare de trair a mulher e companheira das pistas de dança, Dionna (Sorvino). Há também Ritchie (Brody), um vizinho que voltou de uma temporada na Inglaterra imbuído do espírito e da indumentária punk, e Joey T, chefe de uma gangue de arruaceiros que, motivados pela recompensa oferecida por um mafioso pela cabeça do psicopata, promove uma caça às bruxas na região.

Embora explore um episódio pouco nobre da história de Nova York, sua cidade natal, Spike Lee explica nesta entrevista que *Summer of Sam* trata de forma respeitosa a brava cidade que o viu crescer, e que é preciso defendê-la do armamento e dos maus políticos: "Como o prefeito Rudolph Giuliani", diz. Um dos diretores mais preocupados em expor os fantasmas sociais da América, ele também rejeita um engajamento além do cinema: "Não sou político. Sou apenas um cara que faz filmes". A seguir, a entrevista concedida a **BRAVO!** durante o Festival de Cannes, em maio.

Abaixo, Jennifer Esposito e Adrien Brody nas ruas em que age o psicopata Son of Sam, que apavorou Nova York no verão de 1977 e é agora recriado para o cinema. Antes da estréia de *Summer of Sam* nos Estados Unidos, Spike Lee enfrentou problemas com o *Los Angeles Times*, que, baseado numa cópia não-finalizada, publicou um texto negativo sobre o filme. A crítica tem recebido a sua obra às vezes com elogios, às vezes com ressalvas. É possível dizer que, de todos os seus filmes, o mais consistente ainda é *Faça a Coisa Certa*, de 1989, em que uma explosão de violência racial se dá durante dias particularmente quentes em Nova York. Lee vive um memorável entregador de pizza que contracena com Danny Aiello e John Turturro

BRAVO!: *Summer of Sam* pinta um retrato pouco elogioso da Nova York de sua juventude, e é lá que os seus maiores filmes são ambientados. Qual é a sua relação com a cidade?

Spike Lee: *Summer of Sam* é uma história sobre a cidade de Nova York, e eu sou um cineasta que nasceu, cresceu e vive até hoje em Nova York. Mas o fato de ser um diretor de Nova York não implica que eu tenha criado uma estética nova-iorquina, entende? A realidade é a estética de muitos cineastas nova-iorquinos, mas cada um tem uma visão diferente da cidade. A minha Nova York é diferente da de Martin Scorsese, da de Wood Allen, da de Sidney Lumet, e, no entanto, todas são legítimas. Acho que todos os nova-iorquinos têm uma relação de amor e ódio com a cidade. Porque nela há coisas maravilhosas e outras não tão boas assim. Neste momento, o maior problema é o prefeito Giuliani. Ele tem de sair. Ele tem de sair porque o tempo dele acabou (*Giuliani concorrerá a uma vaga como senador pelo Estado de Nova York, provavelmente contra Hillary Clinton*). Não sei por que Giuliani quer estar no senado americano. "Il Dulce", é como o chamamos agora.

Este é o seu primeiro filme protagonizado por não-negros, cujo argumento foi escrito por dois ítalo-americanos. Como o projeto chegou às suas mãos?

O roteiro chegou até mim por meio de um dos autores, Michael Imperiole, que escreveu a história com Victor Colicchio. Gostei, mas não tinha a intenção de dirigi-lo na época. Dois ou três anos depois, voltei a procurar os produtores do projeto e disse que sempre gostara do roteiro, que tinha mudado de idéia e que eles deveriam me deixar dirigir aquele filme.

O que fez você mudar de idéia?

A produção do filme no qual estava trabalhando antes não ia ficar pronta a tempo de começar no verão (*norte-americano*), que é o período em que gosto de filmar. Mas nem adianta pedir detalhes sobre esse projeto que não aconteceu, porque não posso falar a respeito. Então, reescrevi um pouco o rascunho do roteiro original, expandi-o um pouco mais, porque não queria que a história se passasse apenas na comunidade ítalo-americana do Bronx, conhecida como "The Country Club". Ampliei um pouco o campo de ação da trama, que agora vai até Manhattan, e acrescentei um pouco mais de beisebol, entre outros elementos.

Uma das seqüências mais eloqüentes do filme é a montagem que enfileira um personagem injetando heroína, outro fumando maconha, outro tocando guitarra e o criminoso matando gente na vizinhança, tudo ao som de *Baba O'Riley*, do The Who...

A música sempre teve um papel importante em meus filmes. Incluí *Baba O'Riley*, entre outras canções, no roteiro porque, como descobri em minhas pesquisas, era impossível falar sobre o movimento punk rock da época, representado pelo personagem de Adrian Brody, sem mencionar o The Who. Também porque adoro aquelas músicas.

O filme ganhou classificação R (que desaconselha menores de 17 anos desacompanhados) da MPA (*Motion Pictures of America*). Que tipo de problema vocês tiveram com relação às cenas de violência e de sexo?

Na verdade, não houve problema com relação à violência. As cenas violentas nunca foram mencionadas pela MPA. Todos os problemas do filme tiveram a ver com as cenas com sexo. Para evitar a ameaça de uma classificação mais restritiva ainda, cortamos algumas cenas mais apimentadas.

É verdade que você pensou em Leonardo DiCaprio para o papel de Vinny?

No início, sim. Mas depois caí na real. (*Risos*). Na verdade, foi mútuo: ele não ficou muito entusiasmado, e percebi durante as seqüências de dança que Leguizamo era a melhor opção.

FOTO DAVID LEE/DIVULGAÇÃO

FOTO DAVID LEE/DIVULGAÇÃO

O personagem punk do filme, que também se prostitui num bordel para homossexuais, é vítima de uma espécie de punição. Que minoria seria punida hoje?

Os gays continuam sendo assassinados hoje em dia. Recentemente, mataram um gay numa base militar. Houve outro caso envolvendo a tortura e o massacre de um negro. Nada mudou muito dos anos 70 para cá. Ainda há gente maluca cuja idéia de normalidade é deste tamanho (*faz o gesto de aproximar o polegar do indicador*). Eles não gostam de nós e dizem que os outros é que não são normais, sejam eles gays, canhotos, vesgos ou negros. Essas pessoas não gostam de nós e não se importam se estragarem nossas vidas.

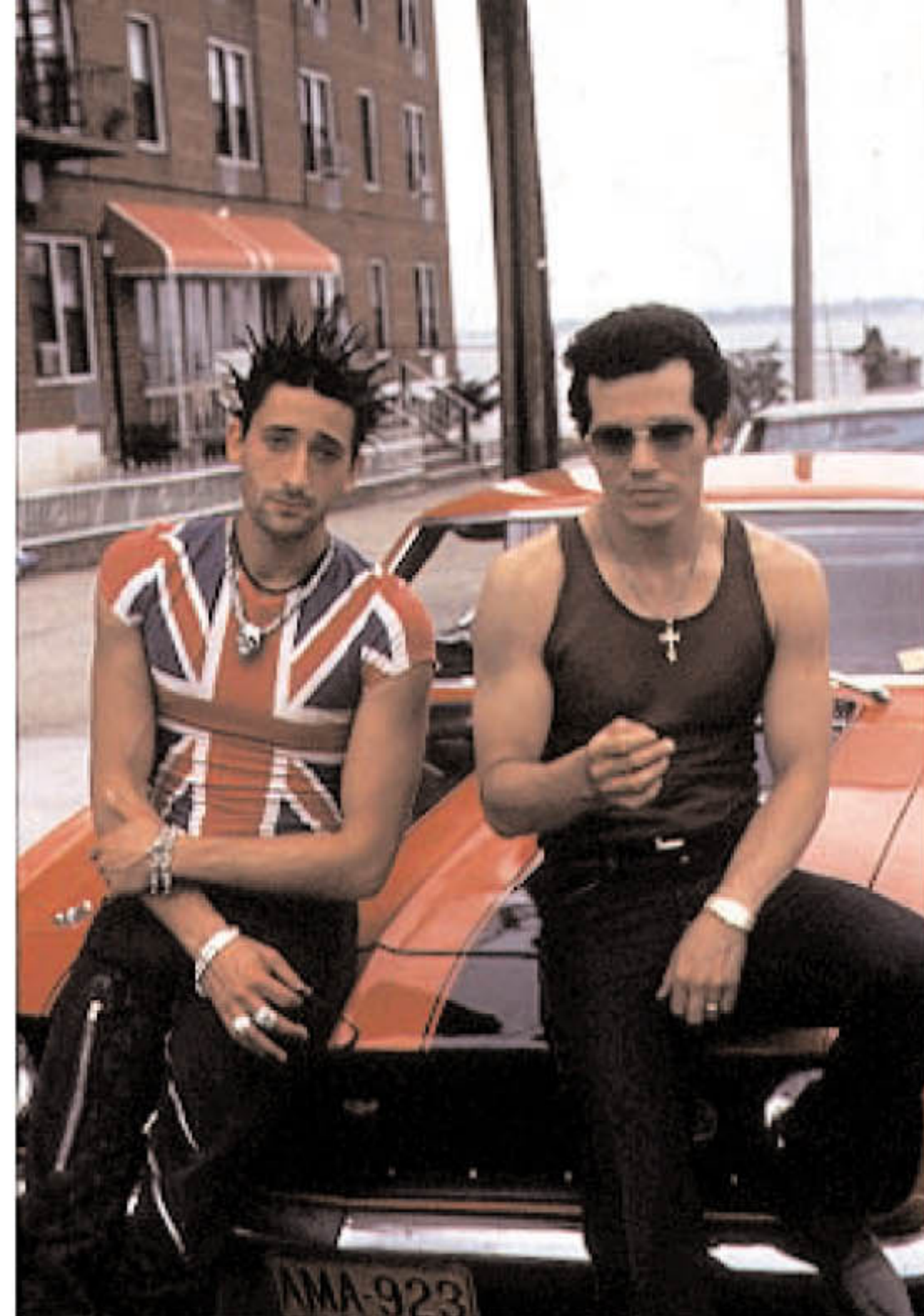
Você fala como um ativista, e seus filmes têm um conteúdo político e social muito forte. Nunca pensou em tomar uma posição política mais efetiva?

Não, porque não sou um político. Sou apenas um cara que faz filmes.

Você é um dos poucos cineastas que fazem um filme por ano...

E sou grato por conseguir fazer isso. Sinto-me afortunado por poder ter meios para fazer uma obra. Fico mortificado com a idéia de um intervalo de quatro, cinco anos entre um filme e outro, como acontece com muitos cineastas. E não é porque eles não queiram trabalhar, mas porque não conseguem que produzam seus filmes. Não posso falar pelos outros, mas trabalho duro para que isso não aconteça comigo. Não é um exagero dizer que fazer um filme é o mesmo que ir para a guerra.

O que você acha de ser considerado, por alguns, a voz de uma geração?

Já ouvi coisas sobre ser a voz da comunidade negra, mas nunca nada sobre uma geração. Tento ajudar as pessoas quando posso. Estou no topo da indústria, o que ajuda bastante.

Você continua fazendo comerciais entre um filme e outro?

Sim. Acabo de terminar uma campanha para a Marinha. A Marinha é diferente do Exército e da Aeronáutica. É mesmo diferente. Todas as Forças Armadas estão ficando mais liberais, especialmente a Marinha, que se tornou uma opção para muitas pessoas de cor conseguirem instrução. Por isso, não vi nenhum problema ético em fazer a campanha, fiquei até satisfeito por terem me convidado para fazê-la. É uma série de seis anúncios. O primeiro deles está passando nos cinemas que estão exibindo *Star Wars: Episódio 1 — A Ameaça Fantasma*, e, portanto, muita gente vai ver.

Adrien Brody e John Leguizamo (de óculos): protagonistas de mais um filme em que Spike Lee expõe as entranhas de sua cidade particular e conturbada

O Que e Quando

Summer of Sam, novo filme de Spike Lee. Com John Leguizamo, Mira Sorvino e Adrien Brody. Ainda sem previsão de estréia no Brasil

Há uma corrente que acredita que os filmes violentos são um incentivo à violência. A que você credita a escalada da violência destes dias?

Os Estados Unidos são o mais violento país da história da civilização por causa da proliferação de armas. Elas são mais perigosas do que os filmes. ■

É ASSIM QUE SE FAZ

Em *Tempestade de Gelo*, o diretor Ang Lee escolhe uma tese conservadora e equivocada, mas dá a ela o melhor tratamento narrativo e produz um filme impecável

Por Michel Laub

A história de *Tempestade de Gelo* (1997), de Ang Lee, se passa em 1973, nos Estados Unidos. A referência local e temporal não se dá por acaso: mais do que o crepúsculo da era Nixon, tratado rapidamente, por não ser o fulcro central da trama, o tema são os desdobramentos da revolução sexual — um assunto caro à época e ao país — no dia-a-dia de duas famílias bem situadas economicamente. A escolha ambiciosa do diretor, a de tentar radiografar um momento crucial, que ajudou a definir o comportamento e os costumes sociais em boa parte do mundo nas últimas décadas, serve aqui como base de um exercício que tentará provar por que o filme é a melhor coisa que passou pelos cinemas brasileiros neste semestre.

Ang Lee reconstitui passo por passo, por meio de tragédias particulares que se relacionam entre si, o ponto final da trajetória do homem que se libertou da culpa, que mandou às favas a repressão, que se quis jovem e eterno, mas se descobriu incapaz de manter essa condição. Os dois casais centrais transitam pelo território brumoso da meia-idade, e uma torturante seqüência de situações os convence o tempo todo da tolice, da inutilidade, da impossibilidade de se tentar mudar um destino aparentemente atávico, de espécie: o de viver nos limites do núcleo social básico — que, hoje, significa a família monogâmica ocidental. O que, no filme, foram tentativas de fuga dessa inevitabilidade — o caso extraconjugal, a iniciação sexual antes da hora, a ascese por meio das drogas, a adoção de estratégias afetivas não costumeiras — resultou na solidão, no vazio, numa representação patética de uma burguesia medíocre, frustrada, digna de pena.

A tarefa do elogio a *Tempestade de Gelo* é um pouco dolorosa, já que o filme quase prova — no seu sistema interno, de fato prova — que a flexibilização dos costumes dos anos 60 foi nada perto da ressaca, que talvez o mundo devesse ter continuado a ser o que era antes. Na vida real, essa flexibilização foi, no mínimo, uma afirmação da tolerância. Não o foi nos limites da obra de Ang Lee, mas rejeitá-la por isso seria trazer para a crítica verdades (ou mentiras) exteriores. Reconhecer nessa obra a excelência do trato narrativo, a despeito de se discordar de seu conteúdo básico, digamos assim, só reforça a crença na sua qualidade.

Há um terrível sentimento de nostalgia a permear o enredo todo. Imaginou-se que ela poderia vir do fato de que Ang Lee, nascido em Formosa em 1954 e radicado nos Estados Unidos a partir de 1978, cresceu sob a sombra de uma férrea ditadura e poderia, justificadamente, idealizar um certo modelo familiar anglo-saxão anterior à revolução sexual (vale lembrar que essa "revolução" foi um dos poucos momentos da história norte-americana em que o individualismo, de certa maneira, foi posto em segundo plano). É especulação. O filme se baseia no romance *The Ice Storm*, de Rick Moody, e não se sabe até que ponto o roteiro coincide com o sentimento do diretor.

A certeza que se pode ter é quanto à magnífica condução da história. A direção de atores e os movimentos de câmera são obras de um mestre. Só a plástica das cenas externas, que acontecem durante "a maior tempestade do século", que paralisa serviços públicos e serve como metáfora recorrente dos relacionamentos expostos nas cenas internas, já valeria um comentário entusiasmado. Mas não é sobre fotografia que se quer falar aqui. É sobre narrativa.

Trata-se do grande trunfo de *Tempestade*... Não há qualquer tipo de simplificação, o que equivaleria a pôr em cena um casal dizendo-se arrependido por haver se engajado nos movimentos sessentistas, por haver ousado dispensar no dia-a-dia as vantagens de uma vida mais espiritualizada, ou coisa do gênero. O filme em nenhum momento diz — apenas mostra, por meio de diálogos, sim, mas nunca diálogos diretos, que quase sempre são o sintoma mais visível da simplificação, da preguiça, da inabilidade (basta ver, por exemplo, o que o dinamarquês Thomas Vinterberg fez em seu *Festa de Família*, que, de tão hiperbólico e explícito, acaba perdendo a contundência que pretende ter na crítica à hipocrisia de uma família rica). Ricardo Piglia, um dos grandes escritores argentinos e mundiais, afirmou, em entrevista recente a BRAVO!, que uma das maneiras de tornar uma cena forte é fazer o leitor (aqui, espectador) sentir a dramaticidade da situação sem que os personagens (literários ou cinematográficos) precisem informá-lo diretamente de que aquilo é uma situação dramática. Piglia usa como exemplo os diálogos do conto *Os Assassinos*, de Hemingway, em que os protagonistas sempre parecem estar falando de coisas irrelevantes, e o leitor percebe que, no fundo, a história que importa é outra. Em *Tempestade de Gelo*, as falas são as mais corriqueiras possíveis, mas o espectador percebe que há algo maior. Quando ele se dá conta disso, a obra fica mais forte aos seus olhos — não por causa do jogo de mistério, da caça ao "oculto", que é meramente um recurso, mas por ficar parecida com a vida real, em que as pessoas falam muito mais por códigos, por símbolos, mesmo inconscientes, como provou a psicanálise, do que por referências diretas aos seus próprios problemas. Ang Lee sabe disso, e é isso o que se vê no seu filme. Já é um imenso, um extraordinário, um inequívoco diferencial em relação à maior parte das produções que se querem "críticas", "corrosivas", "transgressivas" no cinema contemporâneo.

Acima, a partir da esq., Joan Allen, Cristina Ricci – de costas –, Tobey Maguire e Kevin Kline; na pág. oposta, Allen e Maguire: ressaca

FOTOS DIVULGAÇÃO

Tempestade de Gelo, de Ang Lee. Também com Sigourney Weaver. Até o fechamento desta edição, o filme ainda estava em cartaz

O filme dos extremos

Documentário brasileiro, que estréia neste mês, conta por meio de fragmentos os fatos e biografias que fizeram uma era

A despeito de seu sucesso nas emissoras de televisão a cabo e em festivais específicos (como o *É Tudo Verdade*, de Amir Labaki), o documentário ainda não freqüenta assiduamente o circuito comercial. *Nós que aqui Estamos por Vós Esperamos*, de Marcelo Masagão, que estréia neste mês em São Paulo, poderia sinalizar uma benéfica mudança nessa tendência.

Trata-se, na verdade, de uma premiada colagem com um objetivo nada modesto: contar a história do século. A narrativa se funda em pequenas histórias individuais de gente anônima e célebre, verdadeira e fictícia, personagens cujo traço em comum é a mais humana das características: a transitoriedade, expressa no próprio título do filme (frase gravada num portão de cemitério). Estão ali, com toda a tragédia, maravilha e mediocridade de suas existências, Hitler e Pol Pot, Picasso e Yuri Gagarin, o transeunte de uma Paris pós-Revolução Industrial e o combatente do Vietnã. A opção pela fragmentação poderia ser um defeito, mas acaba reforçando uma unidade aparentemente inexistente. Em determinado momento, por exemplo, conta-se que um norte-americano condenado à cadeira elétrica não tinha eletricidade em casa, e nessa cena estão várias das contradições fundamentais dos últimos cem anos: a tecnologia que melhora a vida e mata, o progresso científico lado a lado com a barbárie, o império que inventou os direitos civis e aplica a pena de morte. A idéia de que se vive a "era dos extermos", expressão cunhada pelo historiador inglês Eric Hobsbawm, a quem o filme é dedicado, dá o tom. Hobsbawm, notório marxista, também parece inspirar um certo toque de denúncia social que, se não chega a parecer uma cartilha esquerdista, ao menos flerta com a chamada arte "engajada".

As histórias são resumidas em alguns segundos de imagem ou em uma frase legendada – não há locução –, e o impacto que conseguem causar no espectador deve-se, em grande parte, ao principal trunfo do filme, a esplêndida música de Wim Mertens. – MICHEL LAUB

Imagens do filme: em sentido horário, a partir da esq., Paris em 1903, Nijinski e quadro de Edward Hopper

Façanha por trás do pano

O paulista Luiz Villaça filma o seu primeiro longa-metragem em 24 dias

Um orçamento de R$ 1,5 milhão e apenas 24 dias foi de que o cineasta paulista Luiz Villaça, de 33 anos, precisou para fazer o seu primeiro longa-metragem, *Por Trás do Pano*. "Eu tinha tudo pensado com bastante antecedência, das seqüências ao figurino", diz o diretor, que começou no cinema em 1982, na edição de documentários. Rodado na sua maior parte dentro de um teatro – o Teatro Municipal de Americana-SP –, que serviu ao mesmo tempo de locação e de estúdio, Villaça reuniu cinco atores de primeira para contar de forma simples e bem-humorada a relação de uma jovem atriz em ascensão com um ator consagrado de teatro. Denise Fraga, mulher do diretor, em seu primeiro papel de protagonista no cinema, divide a cena com Luis Melo, Pedro Cardoso, Marisa Orth e Ester Góes. O roteiro foi escrito em parceria com o dramaturgo Flávio de Souza. – RENATA SANTOS

Luis Melo em cena: elenco de primeira

Tango de Istambul

O latino Carlos Saura está longe do Brasil

Em meio a cartazes em turco, um nome salta na fachada do cinema no centro de Istambul: *Tango*. A recente obra de Carlos Saura, uma história de amor banhada no ritmo nosso vizinho, está numa capital a milhares de quilômetros do Brasil e tem público. O espanhol Saura – criador de obras-primas como *Ana e os Lobos* e *Cria Cuervos* – reencontrou a boa forma em um filme emotivo e visualmente belíssimo. No Brasil, arrabalde do cinema americano, a data da estréia é uma incógnita. – JEFFERSON DEL RIOS

FOTOS DIVULGAÇÃO

Idéias Barateadas

Com a diminuição do mercado cinematográfico internacional e a crise nos estúdios, ser roteirista em Hollywood já não é um grande negócio

Ser roteirista em Hollywood ainda é um bom negócio, mas já foi muito melhor. Já vai longe a era das vacas gordas, de pagamentos de US$ 500 mil por notas rabiscadas num guardanapo (o que, diz a lenda, foi o que Joe Eszterhas recebeu pela "idéia original" de *Instinto Selvagem*) ou de mais de US$ 1 milhão por "conceitos" de uma única frase — "*Duro de Matar* num ônibus" teria sido a proposta do roteirista Graham Yost para o que viria a ser *Velocidade Máxima*. Ela dominou a metade final dos anos 80 e o início dos 90, quando Hollywood movia-se, basicamente, à força de uma única locomotiva: o filme de premissa simples e ruído máximo, estrelado por um astro de bíceps massudo (Stallone, Schwarzenegger), sorriso sardônico (Harrison Ford, Mel Gibson) ou ambos — Bruce Willis.

A política era um pouco "atire primeiro, faça perguntas depois". Na ânsia de garantir a "propriedade" (o contorno de uma idéia básica com a qual seduzir um dos atores *top*) e, com ela, reservar o valioso tempo de tais estrelas, Stallone chegou ao cúmulo de leiloar "vagas" na sua agenda à bagatela de US$ 20 milhões cada uma, mesmo sem projetos específicos. Os estúdios não hesitavam em desembolsar o que fosse necessário para ter uma boa isca. A dinâmica do mercado alterou radicalmente essa situação nos últimos cinco anos. Crises e recessões sucessivas pelo mundo afora, da Europa oriental à Ásia e à América Latina, puseram freios bruscos naquele que era o maior consumidor desse tipo de produto: o mercado internacional. Essa freada, combinada com uma espiral descontrolada de custos de produção — deflagrada, em grande parte, exatamente pelos "leilões" de idéias e talentos e azeitada pela ganância dos agentes —, obrigou Hollywood a repensar seriamente como, quando e onde gastar os seus antes pródigos milhões.

E é claro que, na hora de apertar o cinto, ninguém pensa em incomodar as grandes estrelas, sejam elas atores ou diretores — e que ninguém sonhe em ver um executivo se oferecer para uma redução de seu salário ou bônus! A linha de frente da peculiar recessão que afeta Hollywood neste final de década/século/milênio está, como sempre, na classe trabalhadora (técnicos, pequenos artesãos, os chamados *crafts* da indústria) e na classe média (roteiristas e atores *character*, não-estrelas). Atores como Nick Nolte, que chegou a dar um pique de US$ 7 milhões de cachê em 1994, fez *Além da Linha Vermelha*, no ano passado, por US$ 1 milhão. E, se um grupo de elite de roteiristas, que inclui Nicholas Kazan, Ron Bass, Tom Schulman e Phil Alden Robinson, conseguiu estabelecer com um estúdio, a Sony Pictures, um acordo inédito de participação de lucros em seus filmes (*ver edição de março*), para a grande maioria da classe o rebaixamento salarial é um fato consumado. Para padrões brasileiros, cachês de US$ 50 mil ou mesmo US$ 100 mil por roteiro podem parecer uma fortuna, mas, aqui, representam uma perda de mais de 100% sobre o que se pagava pelo mesmo trabalho cinco anos atrás.

Instinto Selvagem (com Michael Douglas e Sharon Stone): símbolo de uma época de "vacas gordas" para autores de scripts. Diz a lenda hollywoodiana que Joe Eszterhas teria recebido estimados US$ 500 mil pela "idéia original" do filme (nada mais do que rabiscos num guardanapo). Hoje, com a retração substancial nos investimentos que fomentam a indústria cinematográfica dos Estados Unidos, histórias como essa são inimagináveis: os roteiristas foram uma das classes que mais sentiram a crise

FOTO DIVULGAÇÃO

E, para justificar US$ 1 milhão, um roteirista, hoje, precisa fazer muito mais do que rabiscar um "conceito" num guardanapo de papel. "É claro que ainda se paga uma soma dessas a um roteirista do primeiro escalão", diz um executivo. "Mas ele tem de trabalhar rápido e me entregar um script pronto para ser rodado — e de um filme que vá ser, sem dúvida, um sucesso." !

Os Filmes de Agosto na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**O Grande Lebowski** (*The Big Lebowski*, EUA, 1998), 1h56. Comédia.	Os irmãos Joel e Ethan Cohen, em seu primeiro filme desde o sucesso de *Fargo*.	**Jeff Bridges** (*foto*), Julianne Moore e os atores-assinatura dos Cohen, John Goodman, Steve Buscemi e John Turturro.	Vagabundo por opção e jogador de boliche por paixão, "Dude" Lebowski (Bridges) é confundido com um milionário homônimo e se torna o centro de uma série de confusões, envolvendo seus companheiros de boliche (Goodman, Buscemi, Turturro) e uma artista avant-garde (Moore).	O filme é uma espécie de *noir-light*, com um vagabundo de praia como Philip Marlowe – não a mais inspirada das obras dos Cohen, mas ainda assim uma delícia.	Na precisão científica com que os Cohen capturaram nos menores detalhes a sub-subcultura de ex-hippies, ex-surfistas, ex-roqueiros que habitam as dobras de Los Angeles e ainda não conseguiram sair da década de 70.	"Mesmo quando eles não atingem a farsa gloriosa de *Fargo*, há sempre algo fascinante a se descobrir quando se seguem os irmãos Cohen em suas aventuras pelas loucuras da América." (*Time*)
	A Vida Sonhada dos Anjos (*La Vie Revée des Anges*, França, 1998), 1h53. Drama.	Erick Zonka, que estréia na direção aos 42 anos, depois de duas décadas na TV e nos comerciais.	**Elodie Bouchez** e **Natacha Regnier**, (*foto*) prêmio conjunto de interpretação em Cannes 98 por este filme.	Na cinzenta Lille, cidade industrial do norte da França, Isa (Bouchez), uma mochileira sem grandes projetos na vida, e Marie (Regnier), operária de uma tecelagem, formam uma inesperada, forte amizade, que se desintegra lenta mas inexoravelmente quando Marie se envolve com um homem violento.	Sucesso nos festivais de Cannes, Toronto, São Francisco, Nova York, este é um filme de estréia como é raro de encontrar.	Em Bouchez e Regnier, que moraram juntas durante todo o tempo da filmagem para criar a atmosfera de intimidade e cumplicidade que o roteiro exigia. Sem elas, *Anges* não seria o filme que é.	"No final, este drama lindamente interpretado, tão direto e imediato quanto caloroso, fala sobre muito mais que os simples laços de amizade entre as pessoas – fala sobre como estes laços dão sentido ao mundo." (*New York Times*)
	Dois Córregos (Brasil, 1999), 1h52. Drama.	Carlos Reichenbach, que passou pela chamada "boca-do-lixo" de São Paulo e é autor de *Lilian M.* (1974), *Extremos do Prazer* (1983), *Filme Demência* (1985) e *Anjos do Arrabalde* (1986).	Carlos Alberto Riccelli, Beth Goulart, Vanessa Goulart, Luciana Brasil e **Ingra Liberato** (*foto*).	Durante o regime militar brasileiro, um esquerdista (Riccelli) se esconde numa fazenda de Dois Córregos, interior de São Paulo. Lá ele convive com três mulheres (Ingra, Luciana e Vanessa) por um período curto, mas inesquecível.	Vale conferir a nova fase de Reichenbach. Diretor importante do cinema "marginal", ele aposta agora numa trama deglutível comercialmente, quase folhetinesca.	Em Ingra Liberato. Sua personagem é, possivelmente, a mais forte do filme, muito em virtude de uma atuação impecável.	"Apesar de o diretor abordar muito delicadamente as sensações de cada um dos personagens, a grande força do filme está justamente no universo feminino." (Texto oficial de divulgação)
	Romance (França, 1999), 1h35. Drama erótico.	A polêmica escritora francesa Catherine Breillat, que, já aos 17 anos, em 1968, teve seu primeiro livro proibido.	**Caroline Ducey**, **Sagamore Stévenin** (*foto*), François Berléand e a estrela do cinema pornô Rocco Siffredi.	Maria, uma jovem professora de escola primária, ama o marido, Paul, mas é rejeitada sexualmente por ele. Frustrada, ela passa a procurar outros homens. O filme inclui cenas de masturbação, felação e sadomasoquismo.	É um dos filmes mais comentados e polêmicos do ano, desde sua exibição no Festival de Cannes. Tem sido comparado aos melhores do gênero: *O Império dos Sentidos*, *O Último Tango em Paris*, *A Bela da Tarde*...	Em como as cenas de sexo são filmadas com naturalidade e beleza, sem apelação. O drama, realista/naturalista, é muito bem construído psicológica e visualmente.	"O que se pode dizer é que Breillat, apesar da proposta feminista, reforça o ideário masculino da sexualidade feminina: frigidez inicial, descoberta do prazer pela dor e, por fim, a alegria maternal dessexualizada. A mensagem, portanto, não é pornográfica, nem artística, muito menos política." (Haroldo Ceravolo Sereza, *Folha de S. Paulo*)
	27º Festival de Gramado – Cinema Latino e Brasileiro De 9 a 14. Gramado, RS.	Jana Bokova (Argentina), Fernando Pérez (Cuba), Carlos Azpúrua (Venezuela), Julio Mendem (Espanha) e os brasileiros Eduardo Coutinho, Luís Vilaça e Marcelo Masagão, entre outros.	Héctor Alterio, de *Diario para un Cuento* (*foto*), é um ator argentino de prestígio. Vitor Norte, Diogo Infante, José Wallenstein, de *À Sombra dos Abutres*, são a nova geração de atores portugueses.	*Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, trata da religiosidade de moradores de uma favela; em *El Día que Murió el Silencio*, do boliviano Paolo Agazzi, um forasteiro que muda a rotina de uma vila; *À Sombra dos Abutres*, de Leonel Vieira, é sobre a perseguição política aos mineiros nos anos 60, em Portugal.	O Festival de Gramado tem tradição e é o mais glamouroso do país. Traz bons filmes latino-americanos e ibéricos, que dificilmente entrariam no circuito brasileiro.	Na mostra competitiva de curtas e médias-metragens, com 27 filmes, incluindo os premiados *Amassa que Elas Gostam*, de Fernando Coster, e *Uma História de Futebol*, de Paulo Machline.	"Gramado já teve cineastas geniais e cineastas geniosos. Teve grandes festas, grandes foros, grandes forras e grandes foras. Teve platéias atentas e platéias sonolentas. Teve censura, sinceridade e senso prático. Teve até cenas de cinema." (Eduardo Bueno, em **BRAVO!**)
	Tarzan (EUA, 1999), 1h28. Longa de animação.	Chris Buck e Kevin Lima, que estréiam na direção, mas são veteranos animadores de outros sucessos da Disney, como *A Pequena Sereia* e *Pocahontas*.	As vozes de Tony Goldwyn, Glenn Close, Minnie Driver, Lance Heriksen, Nigel Hawthorne e Rosie O'Donnel.	Tarzan (Goldwyn), um menino abandonado nas florestas da África depois da morte dos pais, é adotado por uma gorila (Close). Um encontro com outros humanos – Jane (Driver) e seu pai, o professor Porter (Hawthorne) – provoca uma crise existencial. Baseado no livro homônimo de Edgar Rice Burroughs.	Animação de alto nível, operando como toda boa história deve operar: como mito, capaz de lidar com temas profundos (Quem sou eu? O que faz um homem? O que é preciso para merecer o amor e o respeito de seus semelhantes? Quem são "seus semelhantes"?) de um modo singelo.	Nas mãos dos personagens – um tema visual constante, que marca a evolução da história. E, sempre pioneira na animação, a Disney está usando um novo processo – *deep canvas* (tela profunda) – para dar um efeito tridimensional, mais rico e complexo, a esta "selva" de tinta e lápis.	"Aqui está a arte de contar histórias em sua forma mais épica e empolgante. Como um xamã num círculo tribal, o filme conta uma velha saga, a mesma que Edgar Rice Burroughs popularizou 50 anos atrás – mas de um modo novo, emocionante e poderoso." (*Time*)
NO EXTERIOR	**The Red Violin** (Canadá, 1999), 2h06. Drama.	O canadense (de Quebec) François Girard, cujo currículo inclui o premiado *32 Short Films about Glenn Gould* e parte do especial de TV em que Yo-Yo Ma interpretou as suítes de Bach para cello.	**Samuel L. Jackson** (*foto*), Greta Scaachi, Colm Feore, Sylvia Chang.	Criado por um mestre renascentista para seu filho e marcado pela tragédia, um violino vermelho atravessa os séculos e os continentes, provocando paixões e sempre produzindo a mais bela música. Jackson é o especialista encarregado de avaliá-lo durante o leilão que serve de costura à sua história.	Pelo talento de Girard em interpretar e traduzir visualmente o poder da música. O filme foi prêmio de público em Toronto 98 e sucesso no circuito de arte nos Estados Unidos.	Na estrutura do filme. Como Glenn Gould, Girard o fez como uma peça musical – no caso, um concerto para violino e orquestra. E na maravilhosa trilha original de John Corigliano.	"Outros filmes deste gênero seguem pessoas ou objetos, *The Red Violin* segue uma idéia: a de que, não importa em que época ou lugar, seres humanos são comovidos, ou ameaçados, pela possibilidade de que nossas mãos e mentes possam criar algo perfeito." (*Chicago Sun-Times*)
	Arlington Road (EUA, 1999), 2h. Drama.	Mark Pellington, que vem do cinema independente e foi o sucesso de Sundance, em 1997, com *Going All the Way*.	Jeff Bridges, **Tim Robbins** (*foto*), Joan Cusak.	Num pacato subúrbio classe-média de Washington, o líder comunitário (Bridges) de uma "associação de defesa do cidadão comum" começa a suspeitar de que o simpático casal vizinho (Robbins, Cusak) é, na verdade, uma célula de um grupo terrorista de extrema direita.	Em Hollywood, em geral, os terroristas são estrangeiros, sinistros e de esquerda – *Arlington Road*, perversamente, quebra todas essas regras.	Na presença de Hitchcock. Pellington é um fã do diretor, e o estilo do mestre está em toda parte – na normalidade exagerada de Robbins, em Cusak (e em Bridges também), na composição das cenas.	"Nestes tempos em que o cinema hollywoodiano parece ter-se esquecido das boas e velhas receitas do passado em prol de efeitos cada vez menos especiais, aqui está um cineasta que ambiciona aliar tradição e invenção." (*Telerama*)
	Lola Rennt (Alemanha, 1998), 1h21. Ação.	Tom Tykwer, que também é roteirista, produtor e compositor da trilha, em seu quarto filme.	**Franka Potente** (*foto*), Moritz Bleubtreu, Herbert Knaup.	Manni (Bleubtreu) tem 20 minutos para entregar ao chefão os 100 mil marcos que lhe deve de uma transação de drogas – e que perdeu no metrô. Desesperado, ele pede a ajuda de sua infalível namorada Lola (Potente), que, agora, tem de enfrentar um duelo com o relógio para salvar sua vida.	É um filme? Um videogame? Um videoclipe? Tudo ao mesmo tempo?	No visual. Para tornar irrestível uma história tão espartana, Tykwer usa todos os recursos possíveis e imagináveis: tela dividida, animação, grafismo. Mais uma implacável trilha techno.	"*Lola Rennt* é sobre uma mulher correndo, mais ou menos. Mas o diretor-roteirista Tom Tykwer transforma-o numa corrida extremamente interessante." (*San Francisco Chronicle*)
	Buena Vista Social Club (EUA/ Alemanha/ França/Cuba, 1999), 1h51. Documentário.	Wim Wenders, que começou o projeto como um favor a seu velho amigo e colaborador Ry Cooder e acabou apaixonando-se pelo assunto.	A velha-guarda da música cubana: Ibrahim Ferrer, Compay Segundo, Omara Portuondo, Barbarito Torres, Rubén González.	Nas gravações do álbum-solo de Ibrahim Ferrer, nos estúdios Egrem, em Havana, seus amigos revelam detalhes de sua vida: a infância, a glória na Cuba dos anos 40 e 50, o esquecimento e – desde a gravação do CD *Buena Vista Social Club*, produzido por Ry Cooder – o retorno aos braços do público.	Para quem gostou do disco – e de música cubana em geral – é imprescindível. Mas, mesmo para os não-musicais, este delicado documentário – que, assumidamente, evita qualquer especulação política – é um banho de honestidade e beleza e um tributo à resistência do espírito humano.	Nas belas cores – sépia nas imagens do concerto em Amsterdã e em tons extremos, como um velho postal colorido por cima, nas seqüências em Havana –, que são fruto do sábio uso do vídeo análogo e digital.	"As cenas de concerto mostram um palco tão repleto de alegria intensa, camaradagem e orgulho nacional, que é possível crer que música é a chave para a longevidade e o bem-estar espiritual." (*New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

UMA ESCALA DE SOL A SOL

Luís Gonzaga, morto há dez anos, fez do trio sanfona-zabumba-triângulo a base tecnicamente complexa da canção nordestina e, do baião, uma das músicas genuínas do Brasil

Por Patricia Palumbo

Luís Gonzaga (na foto de 1953 com os músicos Zezinho e Catamilho) disseminou para o país a sofisticação musical do baião, do xote e do xaxado nordestinos

FOTO ARQUIVO/AE

Entender por que Luís Gonzaga fez sucesso no fim da década de 40 é relativamente fácil. Era época do pós-guerra, o país e o mundo, afundados em melancolia, careciam de produção musical. Os Estados Unidos abriram o pote da indústria cultural de massa: cinema, música, entretenimento invadiam o mundo com as cores do Tio Sam. No Brasil, um ritmo de origem nordestina começava a tomar vulto urbano. Um sentimento profundo de identidade e de alegria *naïve* encantava ouvidos cansados dos programas de rádio que só traziam notícias da guerra. Não tinha como não dar certo. O desafio é entender como uma música assim tão "simples" continua a encantar músicos de diversas épocas e diferentes estilos. É como decifrar a mágica equação que, dez anos depois de sua morte, mantém Luís Gonzaga como um dos criadores populares mais reverenciados da música brasileira.

Referência obrigatória na música brasileira, Luís Gonzaga (abaixo, em foto de 1985) foi quem, no Sudeste, abriu portas e ouvidos para a música tradicional do Nordeste, numa época em que o sucesso era o samba-canção ou a música de fossa

Gilberto Gil é confesso admirador, "discípulo e devoto apaixonado" de quem ele chama pai, rei e inventor de um gênero musical. Afinal, foi Gonzaga quem tornou o forró de pé-de-serra – tocado com o fole de oito baixos, zabumba e triângulo – um sucesso nacional. O trombonista Itacir Bocato tenta explicar tecnicamente a aceitação popular do artista e o correspondente prestígio que sua produção tem entre os músicos de diferentes gerações: um dos segredos do velho sanfoneiro nordestino é o uso do modo mixolídio com a quarta aumentada. Traduzindo: uma escala que vai de sol a sol (coincidência interessante com a expressão típica da seca sertaneja). Trata-se de uma escala usada no jazz e no blues e que na obra desse pernambucano aparece com o ritmo marcado do baião. Aparece aí a influência moura na música nordestina. E, nessa comparação com o blues, a música dos cantadores do Nordeste, repleta de sétimas menores, entra na categoria das canções eternas, daquelas que se ouvem e cantam, e não se sabe de onde vêm. Ignorando a teoria musical, o ouvinte aceita a poesia, a alegria e, sem saber, a sofisticação do baião, do xote e do xaxado.

Num exemplo clássico, *Asa Branca*, o maior êxito de Luís Gonzaga, tem uma construção harmônica tão sofisticada que pôde ser aproveitada como peça de concerto sinfônico. Os versos da toada tradicional, aprendidas com o pai, Januário, foram melhorados por Humberto Teixeira. No livro *A Canção no Tempo*, Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo contam que Luís Gonzaga achava *Asa Branca* muito simples e só gravou a canção para atender ao pedido de uma comadre. Mal sabia ele que seria esse o seu passaporte para a posteridade.

E nem tudo era intuição. Fernando Melo, violonista do virtuoso Duofel ao lado de Luiz Bueno, atualmente fazendo uma pesquisa de forró para um disco-solo, conta que Hermeto Paschoal já dizia que Luís Gonzaga era admirador e ouvinte de jazz. O velho sanfoneiro tinha ouvidos apurados: fazia música de raiz, mas ouvia de tudo. Fernando, que é de Alagoas, diz que, quando ouve o som do mangue beat, ou qualquer outra música contemporânea que vem do Nordeste, não tem outra imagem de referência senão a do velho Lua.

Luís Gonzaga chegou ao Rio de Janeiro em 1939, depois de viver como soldado, disposto a ganhar a vida com a música aprendida em casa. Seu pai, o velho Januário, era o melhor oito baixos do sertão pernambucano, e Luí tocava de tudo em sua sanfona. Durante os primeiros anos fazia música instrumental. Suas composições em parceria com Miguel Lima eram executadas no rádio ao lado de *Bésame Mucho*, de Consuelo Velásquez, *Atire a Primeira Pedra*, com Orlando Silva e canções americanas como *As Time Goes By*, não por acaso a trilha sonora da resistência ao nazismo e do romance impossível em *Casablanca*.

FOTO RUY TEIXEIRA/ABRIL IMAGENS

FOTOS ARQUIVO ÚLTIMA HORA/FI / LUIZINHO CORUJA/ABRIL IMAGENS

Mas ainda faltava a poesia do sertão. Luís Gonzaga queria cantar, mostrar com sua voz a paisagem, as cores, as histórias de seu Pernambuco.

A parceria do sanfoneiro e compositor com o advogado e poeta Humberto Teixeira fez o baião virar moda. Em 1946, um dos maiores sucessos da Rádio Nacional foi justamente *Baião*, cuja letra é um convite para a dança e uma apresentação do ritmo e do estilo presente nos forrós de pé-de-serra da terra natal do velho Lua (apelido que ganhou de Paulo Gracindo no rádio, referência ao rosto redondo do pernambucano). O baião sobreviveu ao samba-canção e fez tanto sucesso que coroou Luís Gonzaga e Carmélia Alves como rei e rainha. Junto às canções de Antonio Maria, o que se cantarolava eram *Qui nem Jiló*, *Juazeiro*, *Assum Preto*, *ABC do Sertão*, *Xote das Meninas*, temas de um povo sofrido e ingênuo embalados em ritmo contagiante.

Nos anos 60, Luís Gonzaga, sua sanfona e seu chapéu de cangaceiro saíram de moda. Pelo menos nas capitais do Sudeste. No interior do Brasil, as rádios nunca deixaram de tocar seus xotes e baiões. É desse período uma história curiosa envolvendo o compositor e divulgador do rock Carlos Imperial e os Beatles. O empresário e comunicador soltou um boato de que os garotos de Liverpool, no auge do sucesso, queriam gravar *Asa Branca*. Foi só o que bastou para o Rei do Baião voltar à cena.

A partir dos anos 70, Gilberto Gil e Caetano Veloso retomaram a obra e a personalidade de Gonzagão, iniciando um culto que se perpetua na música brasileira. Alceu Valença gravou – e grava até hoje – o repertório do saudoso mestre. Elis Regina gravou *Assum Preto*, mostrando toda a dramaticidade da letra. Recentemente, Tom Zé e José Miguel Wisnik refizeram a obra com *Assum Branco*, versão incluída na belíssima trilha *Parabelo*, feita especialmente para o grupo mineiro de dança Corpo.

Também a lista de jovens artistas que reverenciam a obra de Gonzaga é enorme. Marisa Monte, em seu disco de estréia, gravou o *Xote das Meninas*, de Luís Gonzaga e Zé Dantas, assumindo a ponte entre o xote e o reggae, entre a sonoridade e os temas do Nordeste brasileiro e a canção *My Heart Belongs to Daddy*, sucesso de Marylin Monroe. O titã Nando Reis, na composição *Ao meu Redor*, cantada por Marisa, faz uma deliciosa citação de *Amor de Longe*. Roberto Frejat, roqueiro convicto, cede aos encantos e toca com Lenine *Pagode Russo*, no CD *A Casa do Forró*. Esse culto a Gonzagão aparece também em letras de Carlinhos Brown, que vai além do ritmo e lembra na poesia de *Lua Vermelha*, interpretada por Maria Bethânia no disco *Âmbar*, as noites do sertão embaladas pela sanfona.

E uma nova leva de artistas continua a trazer a influência dos ritmos que Gonzaga disseminou. De Pernambuco chegam Lenine, o mangue beat, Otto e suas misturas de música nordestina tradicional com ritmos eletrônicos. Experimentações que o movimento "udigrudi" já fazia nos anos 70, com Lula Cortes e Zé Ramalho misturando guitarras distorcidas ao maracatu. Siba, Fred 04, Chico Science, Lucio Maia, Paulo Rafael fizeram a trilha sonora do filme *Baile Perfumado*, uma pequena obra-prima de originalidade com base nessa tradição. A banda Mestre Ambrósio, cujo nome foi tirado de um personagem do cavalo-marinho (uma variação do bumba-

Inspirado em um artista gaúcho que se apresentava com roupas típicas, incluindo bombachas, Luís Gonzaga adotou elementos do traje do vaqueiro sertanejo, fazendo do chapéu de couro um símbolo da identidade nordestina

Comemorações

CD, show e livro celebram obra de Luís Gonzaga

• *Verônica – Luís Gonzaga* (selo Revivendo). Este CD é ótima oportunidade para conhecer do que Gonzagão era capaz em termos de virtuosismo na sanfona. Há valsas, chorinhos e até gêneros tipicamente carnavalescos. Rara e pouquíssimo ouvida é a gravação original de *Asa Branca*, de 1947 (a regravação pelo próprio Mestre Lua em 1953 acabou ficando mais conhecida).
• *A Morte do Vaqueiro – 10 Anos sem Gonzagão*. Show-tributo com participação de vários artistas, inclusive o neto de Gonzagão, o cantor Daniel Gonzaga. Dia 2 de agosto, em local a ser definido, no Rio de Janeiro.
• O Museu de Caruaru, em Pernambuco, apresenta uma mostra permanente com parte do acervo pessoal do músico (objetos, vestes, instrumentos, etc.).
• *Luís Gonzaga – O Matuto que Conquistou o Mundo*. Sétima edição ampliada do livro-reportagem do jornalista Gilson Oliveira. Esta edição traz 30 novos depoimentos de pessoas ligadas a Gonzagão.

Considerado o criador do gênero baião, nome da música com que estourou nas paradas de 1946, Luís Gonzaga gostava de ouvir jazz. O trombonista Bocato identifica em sua música uma escala de sol a sol, usada no jazz e no blues. Qualquer que seja o seu segredo, ele continua a inspirar as novas gerações de músicos brasileiros. Gilberto Gil (abaixo, com o mestre, no show *20 Anos-Luz*, de 1985) se confessa um "discípulo e devoto apaixonado"

meu-boi típica de Pernambuco) tem se firmado como um grupo de forró de pé-de-calçada, a versão urbana das festas do sertão de Caruaru onde Luís Gonzaga ainda reina absoluto.

O pianista Benjamin Taubkin diz que, desde que começou a tocar, o baião se mostrava mais presente do que qualquer outro ritmo. A frase que se repete em *Asa Branca*, como um refrão melódico da sanfona do genial pernambucano, aparece sempre, de uma forma ou outra, em toda interpretação que saia das mãos e da alma de um músico brasileiro. Taubkin compara Luís Gonzaga a Cartola – ambos souberam trazer com poesia o mundo do sertão e da favela para o inconsciente coletivo.

Volta-se à equação mágica: uma delícia para os ouvidos e uma técnica que só mesmo quem conhece música a fundo pode identificar e traduzir. Mas para o pianista Benjamin Taubkin, a teoria não vai chegar nunca à alma do baião. "Essa música veio das coisas simples de um homem simples", diz. Em seu coração, o segredo da eternidade. Uma personagem definida por Câmara Cascudo como o próprio sertão, a voz de todos os homens da caatinga, uma voz do Brasil.

FOTO RUY TEIXEIRA/ABRIL IMAGENS

Na Encruzilhada do Arcaico e do Moderno

Artista inventivo, Gonzaga cultivou ambigüidades políticas que não suplantaram sua maestria. Por André Luiz Barros

Até meados dos anos 40, Luís Gonzaga era apenas um sanfoneiro, de relativo sucesso, com alguns discos 78 rpm gravados. Não tivesse se aventurado a cantar, e a gravar o misto de criação própria e colagem de canções arcaicas que é *Asa Branca*, teria sido apenas o mais completo e inventivo sanfoneiro brasileiro de todos os tempos (o que de fato foi). Dez anos depois de sua morte, ocorrida em 2 de agosto de 1989, pode-se dizer que o canto fácil e potente, assim como a personagem de chapéu de vaqueiro, gibão de couro e sandálias que criou, fez dele algo como um mito.

Mestre Lua, porém, não era só sanfona, voz e figurino. É o inventor do baião, com base no dedilhado repetitivo do repentista na viola. Na encruzilhada da arcaica cultura nordestina com a tecnologia radiofônica, Gonzagão foi dos artistas brasileiros que alcançaram sucesso mais amplo, do Norte ao Sul do país, em dois momentos áureos: de 1947 a 1959 (do estouro de *Asa Branca* ao advento da bossa nova) e nos anos 70, quando os tropicalistas o relembraram.

Vindo ao Sudeste como praça do Exército nos anos 20 e 30, participante que foi da Revolução Tenentista, em vez de voltar ao Nordeste, foi tocar nos cabarés cariocas. Ali descobriu que um bom vira-e-mexe nordestino agradava mais do que as valsas, tangos e polcas que antes praticava. Aos poucos, num Rio que então gerava a máquina de sucesso chamada Rádio Nacional, criou a banda nordestina típica: com zabumba, triângulo e sanfona.

"A zabumba era antiga no interior pernambucano. Gonzaga primeiro pensou em juntá-la aos pífanos, aquelas flautinhas nordestinas pouco potentes. Elas logo mostraram ser inaudíveis, junto da zabumba. Matou a charada ao ouvir, numa feira em Pernambuco, um menino vendedor de biscoitos atacando um triângulo, que era escutado a metros de distância!", diz por telefone, de Paris, a francesa Dominique Dreyfuss, autora da biografia do músico, *Vida de Viajante: A Saga de Luís Gonzaga* (Editora 34).

Observando o sanfoneiro gaúcho Pedro Raimundo, que usava roupa típica dos pampas, inclusive bombachas, Gonzaga teve pela primeira vez a idéia de subir em palcos como vaqueiro. Condutor brilhante da própria carreira, o menino nascido em Exu, no interior de Pernambuco, em 1912, ia se tornando um dos homens mais ricos da música. No campo político, cultivou ambigüidades. Até porque, formado no Exército, por ele manteve respeito e admiração. Mesmo nos anos pós-64 e 68, o que lhe trouxe, no mínimo, a incompreensão do meio artístico e intelectual de esquerda, amenizada, a partir do anos 80, pela parceria com seu filho Luís Gonzaga Júnior (1945-1991), o Gonzaguinha.

Já nos anos 80, em grave episódio de uma velha guerra entre famílias de Exu, Gonzagão levou duas asas-brancas para o então vice-presidente Aureliano Chaves, em Brasília, e a guerra apaziguou-se. Fez também campanhas pelo flagelados pela seca nordestina. Antes, desde meados dos anos 40, ter Mestre Lua em comício era vitória na certa. O presidente Eurico Dutra o adorava, assim como o "segundo" Getúlio Vargas. "Na verdade, ele era meio o 'bobo da corte'; o moleque de Exu animando a festa no Palácio do Catete", diz Dominique, que morou dois meses na fazenda de Gonzaga, em Exu, em 1989, para escrever o livro. Ele apoiou Jânio Quadros e só não repetiu a dose com Juscelino porque o destino fez deste o "presidente bossa-nova", mais urbano e moderno. A imagem de "deputado" de Exu, porém, não apagou a de inventor do canto e do toque nordestino contemporâneo, que abriu a porteira para um saudável êxodo musical nas décadas seguintes.

Popular e rico, Gonzagão manteve-se fiel ao Exército a que serviu. Politicamente, era uma espécie de "bobo da corte", diz a francesa Dominique Dreyfuss, sua biógrafa

FOTO ARQUIVO *ÚLTIMA HORA*/FI

A discreta perenidade do gênio

Jackson do Pandeiro, o rei do coco e autor de *Chiclete com Banana*, faria 80 anos neste agosto. Seu legado é uma obra menos articulada mas tão inspiradora como a de Luís Gonzaga. Por Tom Cardoso

Alceu Valença, discípulo e aluno aplicado de Jackson do Pandeiro, costuma dizer que, enquanto Luís Gonzaga pode ser considerado o Pelé do cancioneiro nordestino, o lugar de Jackson é o mesmo que o igualmente genial Garrincha ocupa no mundo da bola. Ingênuo, menos articulado que Gonzagão, o músico paraibano não teve ao longo de sua carreira o reconhecimento alcançado pelo Rei do Baião — morreu tão pobre quanto nasceu e desiludido pela falta de convites para fazer shows. Hoje, porém, como é comum acontecer com os gênios, sua música é tão fértil e importante quanto a do velho Lua e vem influenciando desde os tropicalistas até a moderna turma do mangue beat. No ano em que completaria 80 anos — dia 31 de agosto —, Jackson começa, enfim, a ser lembrado. Grupos

FOTOS ACERVO DA FAMÍLIA

O coco de Jackson do Pandeiro (à esquerda e na página oposta, ao centro do conjunto Os Borboremas, nos anos 60) influenciou de João Gilberto ao grupo Cascabulho

como Cascabulho e Mestre Ambrósio, revelações da música pernambucana, utilizam o coco de Jackson do Pandeiro como matéria-prima de seus novos discos. Uma biografia do artista está em andamento, um disco-tributo acaba de ser lançado e outro deve chegar em breve às lojas (*ver quadro adiante*).

Na terra do músico, dois jornalistas preparam sua primeira biografia, que deverá estar nas livrarias no próximo ano, pela Editora 34. Com o título *Coroa de Couro – Uma Biografia de Jackson do Pandeiro*, o livro de Fernando Moura e Antônio Vicente Filho mapeia a obra do Rei do Ritmo, que inclui mais de 60 discos gravados e dezenas de participações em filmes de chanchadas nos anos 50. Fotos e letras inéditas vão ilustrar a biografia, que custou aos dois autores quatro anos de pesquisa. "O mais triste desse nosso trabalho de apuração foi verificar que não existe praticamente nada escrito sobre a vida e a obra de Jackson", diz Fernando Moura. Paulista de nascimento, o jornalista vive há mais de duas décadas em João Pessoa, acabou apaixonando-se pela cultura local e, claro, pela música de Jackson do Pandeiro. Paixão que Jackson começou a provocar ainda menino na população de Alagoa Grande, sua terra natal, onde a mãe, Flora Mourão, fazia sucesso cantando e dançando coco. O mulatinho franzino e esperto não demorou muito a pegar o ritmo e logo estava acompanhando a mãe pelas feiras locais.

Abaixo, Jackson do Pandeiro e a mulher e parceira, Almira, no *Programa Paulo Gracindo*, na Rádio Nacional, do Rio, em 1959. À direita, a dupla Café com Leite: Jackson e Rosil Cavalcante, em 1945, na Rádio Tabajara, de João Pessoa. Rosil é o autor de *Sebastiana*, cuja interpretação por Jackson influenciou João Gilberto. Na página oposta, o músico (sentado ao centro) com o elenco do filme *Minha Sogra é da Polícia*, de 1958

Começava ali uma das mais importantes escolas de canto do Brasil. Um jeito de dividir a canção que influenciou até mesmo o virtuosismo de João Gilberto – em Juazeiro, na Bahia, no começo dos anos 50, João colava o ouvido no rádio, atento ao jeito mágico com que Jackson interpretava *Sebastiana*, de Rosil Cavalcanti. Apesar de já ter aprendido a cantar coco ali, junto da mãe, foi em Campina Grande, centro econômico da Paraíba nos anos 30 e 40 e berço dos grandes repentistas e violeiros do Nordeste, que Jackson começou a amadurecer como músico. É verdade que no início quase desistiu da profissão – trabalhava o dia inteiro como padeiro para sustentar a família e mal tinha tempo para aparecer na agitada vida noturna da cidade. Só foi cair mesmo no mundo da música num domingo de Carnaval, quando ouviu pela primeira vez e deslumbrou-se com a marchinha *A Jardineira*, de Benedicto Lacerda e Humberto Porto, o grande sucesso do ano de 1939 na voz de Orlando Silva.

A partir daí, José Gomes Filho, que ganhou o apelido por ser a cara do ator norte-americano de filmes de faroeste Jack Perry, começou a bater na porta de cassinos, cabarés e clubes, oferecendo-se para tocar tamborim, gaita-de-boca ou bateria. Acabou como baterista, embora não gostasse muito do instrumento e menos ainda da música que era obrigado a tocar, por estar na moda na época, "um tal de foxtrote". Como ele mesmo dizia, ao interpretar os versos de Gordurinha em *Chiclete com Banana*, um dos seus maiores sucessos: "Eu só boto bebop no meu samba/ Quando o Tio Sam tocar um tamborim/ Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba/ Quando ele aprender que o samba não é rumba".

Com a morte da mãe, Jackson largou a bateria e o foxtrote e foi para Recife com o pandeiro debaixo do braço e disposto a fazer sucesso. Teve a sorte de ser descoberto pelo maestro Nozinho, regente da afamada orquestra da Rádio Tabajara, que logo o pôs para tocar com os melhores músicos da rádio. Todos ficavam boquiabertos com a facilidade daquele baixinho, que mal sabia ler, mas tocava de ouvido diversos gêneros musicais, do baião a marchinhas carnavalescas.

Na Rádio Jornal do Comércio, Jackson conheceu a atriz e dançarina Almira Castilho, com quem se casou e formou uma das duplas mais sensuais da música brasileira – eram famosas as umbigadas escandalosas que os dois davam em cima do palco. No Rio de Janeiro, nas décadas de 50 e 60, ao lado do conjunto Os Borboremas, o artista vive o auge da carreira, emplacando sucessos estrondosos, como *Sebastiana*, *Forró em Limoeiro* e *Chiclete com Banana*. Mestre de uma arte genuinamente brasileira, Jackson acabou, ironicamente, perdendo espaço para a febre da jovem guarda e caiu no ostracismo até morrer na miséria, em 1982. Os tropicalistas até que tentaram resgatá-lo (Gil regravou *Chiclete com Banana*, em 1972, e Gal Costa fez sucesso com *Sebastiana*, em 1969), mas nada levantou o ânimo do paraibano, que, nas entrevistas, não disfarçava o seu desconforto: "Todo mundo diz que gosta de mim, todo mundo diz que sou sensacional, maravilhoso, autêntico, mas eu continuo quebrando a cabeça para arranjar trabalho. Passo até cinco meses sem fazer shows. Que diabo é isso? Vai ver que o tal do iê-iê-iê derrubou minha arte. E eu sou Brasil: macumba, samba, coco, xaxado, maxixe, tudo é comigo. E por que a coisa não vai?".

O certo é que, para consolo de todos os fãs de Jackson do Pandeiro, há um pouco de sua genialidade na música do mineiro João Bosco, da paraibana Elba Ramalho, do baiano Tom Zé, do carioca Chico Buarque, do alagoano Hermeto Pascoal, do maranhense Zeca Baleiro, do pernambucano Lenine, da gaúcha Elis Regina e até dos brasilienses do grupo Raimundos.

Contra Fel, Moléstia, Crime

Discografia mínima, para ir de Jackson do Pandeiro, como recomenda Chico Buarque

Um artista como Jackson do Pandeiro, com mais de 60 discos gravados ao longo da carreira, deveria ter sua discografia relançada integralmente e discos-tributos pipocando a cada ano. Como a regra da indústria fonográfica é investir em produtos e não em artistas, o músico paraibano acaba sendo representado por coletâneas de qualidade duvidosa. É verdade que alguns discos de Jackson chegaram às prateleiras nos últimos anos, mas isso só ocorreu porque o forró virou moda no Sudeste. A Copacabana foi uma das primeiras gravadoras a explorar o filão e colocou no mercado as coletâneas *Forró de Jackson*, *Jackson do Pandeiro – Preferência Nacional* e *Casaca de Couro – 14 Grandes Sucessos de Jackson do Pandeiro*, todas com encarte vergonhoso (se é que uma folha de papel com informações básicas pode ter esse nome), sem letras de músicas e ficha técnica. A Polygram lançou no ano passado *Como Tem Zé na Paraíba – O Melhor de Jackson do Pandeiro*, uma coletânea um pouco mais digna, em que se pode acompanhar as geniais letras de Jackson, Gordurinha e Almira Castilho.

Vem cabendo a artistas de todo o Brasil contribuir para preservar a obra do músico paraibano. Chico Buarque, no disco *Paratodos*, lançado em 1993, deu a dica: "Creia, ilustre cavalheiro/ Contra fel, moléstia, crime/ Use Dorival Caymmi/ Vá de Jackson do Pandeiro". Lenine compôs uma música em homenagem ao ídolo: *Jack Soul Brasileiro*, gravada com sucesso por Fernanda Abreu. Essa canção é interpretada por Lenine no disco-tributo *Revisto e Sampleado*, que a BMG lançou em maio. Homenageiam também Jackson do Pandeiro artistas como Zeca Pagodinho (que canta com Chico Buarque *A Mulher do Aníbal*), Gal Costa (*Chiclete com Banana*), Zé Ramalho (*Casaca de Couro*) e Elba Ramalho (*O Canto da Ema*).

O grupo Quinteto Violado gravou um belo pot-pourri do paraibano no seu mais recente CD, *Farinha do Mesmo Saco*, e o selo CPC-Umes está preparando um disco só com canções de Gordurinha e Jackson, interpretadas pela veterana cantora Carmélia Alves. Mas a maior homenagem vem do grupo Cascabulho, uma das mais criativas bandas pernambucanas da última geração. Fãs doentes de Jackson, os músicos liderados pelo vocalista e compositor Silvério Pessoa fazem coco de primeira qualidade e podem ser considerados herdeiros do Rei do Ritmo. No encarte do disco *Fome Dá Dor de Cabeça*, lançado em 1998, eles falam sobre a sua principal fonte de inspiração: "De Jackson do Pandeiro tentamos captar e seguir a magistral concepção estética; a ousada originalidade estilística; a extraordinária espontaneidade técnica; a profunda sensibilidade musical; o virtuosismo rítmico; a altíssima qualidade artística de sua obra que o faz sempre presente e atual". – TC

Beaux Arts traz Meneses e Beethoven

O violoncelista pernambucano é destaque nos três concertos que o mais importante conjunto de câmara do mundo faz neste mês em São Paulo

Por Irineu Franco Perpétuo

Finalmente vamos ouvir um brasileiro no mais tradicional conjunto de câmara do planeta. Com Antonio Meneses ao violoncelo, o Beaux Arts Trio cumpre, em São Paulo, uma programação ambiciosa: em três concertos, o grupo toca a integral dos trios de Beethoven. Meneses nem existia quando o Beaux Arts Trio foi formado. Menahem Pressler (piano), Bernard Greenhouse (violoncelo) e Daniel Guilet (violino) deram seu primeiro concerto no Festival de Tanglewood (Estados Unidos), em 1955; e o violoncelista pernambucano só nasceu em 1957. Muita coisa mudou no grupo até que ele fosse admitido. Pelo violino, passaram Isidore Cohen (1968-92) e Ida Kavafian (1992-97); no violoncelo, Greenhouse cedeu lugar a Peter Wiley (1987-97). Wiley e Kavafian deixaram o trio ao mesmo tempo, mas Pressler, mesmo ten-

À esquerda, Antonio Meneses: o melhor violoncelista do mundo agora no conjunto mais importante

FOTO EDUARDO SIMÕES

do ficado sozinho, jamais pensou em extinguir o Beaux Arts. "Alguém disse: '*L'État c'est moi*'. Eu sabia que o Beaux Arts Trio era eu", diz ele.

O papel de protagonista de Pressler é admitido sem relutância pelos outros membros do grupo. "Em Beethoven, a experiência de Menahem é crucial", diz Meneses. "Ele já fez a integral umas cinqüenta vezes, e mais umas duas ou três gravações."

"Pressler tem tamanha informação a respeito do repertório para trio que é uma sorte e um privilégio poder trabalhar com ele", afirma o violinista coreano Young Uck Kim. "O homem tem muita experiência e, ao mesmo tempo, está sempre descobrindo coisas novas", completa.

"Em um trio, o piano é *primus inter pares*, o primeiro entre os iguais. A partitura é escrita desta forma", explica Pressler. "Veja Haydn, Mozart, Beethoven: o trio começou como sonata para piano, com acompanhamento de violino e violoncelo, e daí evoluiu. Em Beethoven, evoluiu bastante, e nos trios *op. 70 n^os^ 1 e 2*, os instrumentos já são iguais em dificuldades. Mas ainda o piano tem frases mais longas e, às vezes, mais importantes."

Acima, a atual formação do Beaux Arts Trio: a partir da esquerda, Young Uck Kim (violino), Antonio Meneses (violoncelo) e Menahen Pressler (piano). Pressler, o único que pertencia à formação original, é considerado a verdadeira alma e o comandante supremo do grupo: "O Beaux Arts sou eu", diz ele, parodiando a famosa frase do rei francês Luís 14: "O Estado sou eu". Sua liderança é plenamente admitida pelos dois outros músicos: "Pressler tem tamanha informação a respeito do repertório para trio, que é uma sorte e um privilégio poder trabalhar com ele", diz Kim

Quando foi necessário remodelar o trio, Pressler resolveu chamar Kim – com o qual jamais havia tocado, mas que conhecia devido a seus concertos e gravações em trio com o violoncelista Yo-Yo Ma e o pianista Emmanuel Ax. "O mundo musical norte-americano é muito pequeno", explica Kim, que mora metade do ano em Paris e, a outra metade, em Nova York. "E eu já conhecia os membros anteriores do Beaux Arts", diz ele. Veio do coreano a idéia de chamar Meneses para o grupo. "Nós nunca havíamos tocado juntos, mas já tínhamos tido idéias de fazer alguns duetos e, um dia, o *Concerto Duplo para violino e violoncelo*, de Brahms", diz Kim. "Para mim, era a escolha lógica. Foi o único violoncelista que convidei."

Pressler jamais havia trabalhado com Meneses, mas deu carta branca ao violinista, pois pensava que os instrumentistas de corda tinham de se entender entre si. Hoje, o pianista, de 76 anos, chama o violoncelista de "*Brazilian pride*" (orgulho brasileiro) e não economiza elogios: "Antonio é um instrumentista maravilhoso e também se encaixa muito bem como personalidade. Em um grupo, o fundamental é saber colocar o ego a serviço do todo".

A primeira idéia de Meneses foi recusar o convite de Kim, já que não seria possível compatibilizar sua carreira de solista com a média de cem concertos por ano que era a marca do Beaux Arts Trio. "Resolvi aceitar porque houve uma diminuição para 50 apresentações anuais, divididas em duas turnês pela Europa, duas pelos Estados Unidos e mais uma pela Ásia ou América Latina." Mesmo com a desaceleração no ritmo de atividades, não dá para dizer que falte trabalho ao Beaux Arts Trio. A Philips, selo pelo qual saíram os discos que fizeram a reputação do grupo ao longo de sua história, já renovou seu contrato e encomendou à nova formação uma gravação integral dos trios de Beethoven. E os três instrumentistas também estão agendados para abrir as Olimpíadas do ano 2000, na Austrália, interpretando o *Concerto Triplo*, de Beethoven.

O Que e Quando

Beaux Arts Trio no Teatro Cultura Artística (r. Nestor Pestana, 196, São Paulo, SP), tel 0++/11/256-0223. Dias 16, 17 e 18, às 21h.

Programa

1) *Beethoven – Trio em mi bemol maior, op. 1, nº 1*; *Trio em si bemol maior, op. 11*; *Trio em si bemol maior*; *Trio em ré maior, op. 70, nº 1*

2) *Beethoven – Trio em sol maior, op. 1, nº 2*; *14 Variações para trio em mi bemol maior, op. 44*; *Trio em um movimento em si bemol maior*; *Trio em mi bemol maior, op. 70, nº 2*

3) *Beethoven – Trio em dó menor, op. 1, nº 3*; *Variações Ich bin der Schneider Kakadu, em sol maior, op. 121a*; *Trio em si bemol maior, op. 97*

FOTOS DIVULGAÇÃO

A comunhão pelo instrumento

Música, parceria de Luiz Bueno, do Duofel, com o percussionista indiano Badal Roy, celebra uma espécie de world-jazz

O percussionista Badal Roy e o guitarrista Luiz Bueno (acima, com o instrumento um do outro): world-jazz

Depois de 20 anos de parceria, os violonistas Luiz Bueno e Fernando Melo, do Duofel, estão fazendo experiências paralelas ao trabalho de dupla. Enquanto Melo pesquisa a música nordestina para um disco-solo, Bueno celebra uma espécie de world-jazz no CD *Música*, produzido em parceria com o percussionista indiano Badal Roy e incluindo a participação de músicos como o flautista americano Steve Gorn, o baixista japonês Stomu Takeishi, o percussionista mexicano Daniel Moreno e o tablista indiano Abhijit Banerjee. Radicado nos Estados Unidos há mais de 20 anos, Badal Roy, que já tocou com músicos como Miles Davis, Dizzy Gillespie e Ornette Coleman, é o criador do chamado funk-tabla, e gravou com o Duofel o disco *Espelho das Águas*, de 1994. Em *Música*, Bueno empunha a guitarra elétrica e dá vazão à sua veia mais jazzística, apresentando dez músicas de sua autoria, todas gravadas sem partituras ou ensaios, desafiando o *feeling* e a capacidade de improvisação dos instrumentistas. O resultado é ótimo. Da sofisticada *Ana Flamengo*, que abre o CD, à agitada *Bad Forró*, de *Rasga*, em que Bueno retoma o violão de aço, a *Cobra*, o disco alcança o objetivo que se propõe: registrar a essência da experiência de um instrumentista no primeiro contato com o tema, contando apenas com sua sensibilidade, absolutamente livre. – JOSIANE LOPES

Música, Luiz Bueno e Badal Roy, selo MCD

Um desafio aos limites

Gravações de gêneros populares da América Latina – tango, bolero e bossa nova – pela Royal Philharmonic oscilam entre a qualidade sinfônica e a banalidade do som ambiente

A coleção de três CDs *Symphonic Latin*, que acaba de ser lançada no Brasil, desafia os limites naturais entre música popular da América do Sul e a música de concerto. É o exemplo clássico do que pode o *cross-over*, com resultados que oscilam entre o melhor acabamento sinfônico e a banalidade da música ambiente. De qualquer forma, é música para ouvir em casa, ou num parque. Cada um dos CDs é dedicado a um gênero: *Tango* traz orquestrações de Jorge Calandrelli para música de Astor Piazzolla, Pablo Ziegler, Mariano Moraes e outros. Naturalmente, é o melhor dos três: o tango tem laços de sangue com a música sinfônica, e, nesse registro, o Quinteto de Buenos Aires – com badonéon – toca à frente da Royal Philharmonic. A orquestra cria uma paisagem musical cinematográfica por trás do quinteto, acrescenta novas dimensões e maior profundidade às peças, ao mesmo tempo em que preserva sua integridade. Já *Boleros* é música de ilusão, daquelas que enlevam os sentimentos e combina com amores súbitos e viagens por estradas litorâneas, em carros conversíveis. São sensações rasas e deliciosas, das quais nada fica ao terminar o disco. *Bossa Nova*, com participação de Dori Caymmi e Al Jarreau, é feliz. Peças de Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes, César Camargo Mariano, Ivan Lins e Gilberto Gil são abordadas, com competência e seriedade, mas por um outro ponto de vista. Tudo sob a batuta de Ettore Stratta, mestre das ambivalências, que rege a Royal Philharmonic Orchestra – LUIS S. KRAUSZ

Symphonic Latin, com a Royal Philharmonic Orchestra regida por Ettore Stratta, selo Teldec

Ettore Stratta (à esq.) rege a Royal Philharmonic em CDs (acima) de música da América Latina

Sons minerais

Nenhum instrumento pode, como o órgão, concentrar sobre o sagrado a atenção do ouvinte, e nenhum compositor soube, como Bach, expor suas possibilidades. Essas peças foram compostas quando Bach vivia em Weimar, como organista, e têm influências da música nórdica, francesa e italiana, mas transcendem os modelos, num momento de apogeu do barroco. Aqui estão peças célebres, como a *Tocata e Fuga em ré menor* BWV 565. As interpretações de Peter Hurford, em órgãos históricos, transmitem a pureza de som e a acústica mineral das grandes catedrais. – LSK

Tocata & Fuga em ré menor, de Bach, por Peter Hurford, selo Decca

Caldeirão dance

Tom Rowlands e Ed Simons, os Chemical Brothers, têm esculpido as melhores texturas sonoras do mundo dance. Neste terceiro álbum de sua carreira, eles não só apuram a fórmula tecno como também experimentam novas idéias, quase sempre geniais. Batidas tensas, *revival* explícito, climas hipnóticos e uma obsessão pelo apocalipse integram o caldeirão sonoro desses feiticeiros britânicos, que contam com a participação especial de músicos como Noel Gallagher (Oasis), Bernard Summer (New Order) e Hope Sandoval (Mazzy Star). – ANTONIO PRADA

Surrender, Chemical Brothers, selo Virgin Records

Cinema absoluto

Influenciado por Wagner e Strauss, Erich Korngold suspeitava de tudo que não fosse absoluto na música. Assim, embarcou com relutância na carreira de compositor para o cinema, em Hollywood, quando o nazismo o forçou ao exílio, em 1938. Sua obra, premiada com dois Oscars, influencia o gênero até hoje. Um exemplo é a trilha do filme *Between Two Worlds*, história esotérica sobre a emigração. A música combina com as tradições do poema sinfônico e do drama musical, e a versão nesse CD baseia-se nos originais da Warner Brothers. – LSK

Between Two Worlds, de Erich Korngold, vários intérpretes, selo Decca

Milk-shake pop

Pode parecer impossível imaginar alguém misturando surf music, new wave, punk, rap, ska com samples e loops. A não ser quando o pessoal que aciona esse liquidificador se chama Smash Mouth. *Astro Lounge*, seu mais novo CD, é a consolidação de uma sonoridade que caracteriza a banda mais conhecida pelo sucesso *Walkin'On the Sun*, do bem-sucedido Fu Yu Mang. O sabor desse ótimo milk-shake pop pode ser experimentado em músicas como *Can't Get Enough of You Baby*, *All Star*, *Then the Morning Comes* e *Satelite*. – SERGIO ROCHA

Astro Lounge, Smash Mouth, selo Universal Music

Método da arte

É unanimidade: o padre mulato e de origem humilde José Maurício Garcia (1767-1830) foi o mais brilhante compositor do Brasil colônia. A música que o elevou a capelão da corte de d. João 6º eleva o ouvinte até hoje. O classicismo mozartiano transposto para os trópicos faz lembrar as sinhás que aprendiam piano para alegrar as casas-grandes. O método foi criado para dois filhos do padre e para a escola de música fundada por ele, que durou 28 anos. Em suma, uma viagem histórica e musical pelas mãos da experiente pianista Ruth Serrão. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Methodo de Pianoforte, Ruth Serrão, selo Uni-Rio

Emoção e cérebro

Entre a extravagância de Glenn Gould e a ortodoxia de Gustav Leonhardt está o caráter universal da música de Bach, com suas infindáveis possibilidades de interpretação. As *Suítes Inglesas 2, 4 e 5*, publicadas postumamente – e assim chamadas porque foram criadas por encomenda de um *gentleman* britânico –, encontram, nessa esplêndida leitura de Murray Perahia, o equilíbrio entre a paixão pelas tensões do contraponto e a elegância cerebral do estilo do teclado francês. Nas palavras de Perahia, "é música para unir coração e mente". – LSK

Bach, English Suites nos 2, 4 e 5, Murray Perahia, selo Sony

Delicada lembrança

O mineiro Francisco Mario era irmão do sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, e de Henfil. A trinca, que viveu de dentro as lutas artísticas e políticas dos anos 60, sobrevive por meio de suas obras. O compositor Mário ganha uma homenagem à altura: suas melodias singelas ganham em delicadeza na voz de Regina Spósito. Os arranjos, que não atrapalham o entendimento das letras (algumas datadas), dão ensejo a belas participações de instrumentistas como o violoncelista David Chew e o percussionista Robertinho Silva, entre outros. – ALB

Marionetes, homenagem a Francisco Mário, selo Música Brasileira

Outras estações

Antes de Vivaldi e de Haydn, o francês Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) também compôs suas *Quatro Estações*, cuja primeira gravação mundial está neste CD. Trata-se de um ciclo de quatro motetos a duas vozes, baseados em trechos do *Cântico dos Cânticos*, para os quais o compositor encontrou originais correspondências com as estações do ano. Apesar do tema e da atmosfera mística, não é uma obra litúrgica, como não o são os três *Salmos de David*, que Charpentier criou para o filho de Luís 14, o Rei Sol. – LSK

Les Quatre Saisons, de Charpentier, com Le Parlement de Musique, selo Invitation/Opus 111

De Módena ao mundo

A soprano italiana Mirella Freni, uma das vozes mais famosas do século e diva desde a década de 60, se apresenta pela primeira vez no Brasil

O ano de 1935 foi o que colocou a cidade italiana de Módena no mapa-múndi do canto lírico. Com diferença de poucos meses, nasciam ali duas das vozes mais famosas do século: o tenor Luciano Pavarotti e a soprano Mirella Freni. Enquanto Pavarotti já esteve no Brasil várias vezes, Freni faz, neste mês, sua primeira apresentação aqui, depois de cantar, no Colón de Buenos Aires, a ópera *La Bohème*, de Puccini, ao lado do tenor Luís Lima. Em São Paulo, seu programa inclui de Verdi (*Aida*) a Tchaikovsky (*Ievguêni Oniéguin*), passando pela inevitável *La Bohème*, de Puccini.

Um dos principais expoentes do registro de soprano lírico na atualidade, ela nasceu Mirella Fregni, mas teve de mudar o nome na infância. "No sul da Itália, Fregni não é uma bela palavra", explica. "Quando eu era muito jovem, me aconselharam de tirar o 'g' e ficar Freni. Meu pai odiava isso."

Foi um dos raros casos de criança prodígio no canto lírico. Aos 10 anos de idade, entrou em um concurso, cantando a ária *Ah, Fors'È Lui*, da *Traviata*, de Verdi. Dois anos depois, em nova competição, obteve o primeiro prêmio cantando *Un Bel Di*, da *Butterfly*, de Puccini. Membro do júri, o legendário tenor Beniamino Gigli aconselhou estudos musicais sérios: "Você é muito jovem e não deve forçar a voz. Crianças prodígios, no fim, acabam apenas crianças".

Assim como Pavarotti, ela virou aluna de Campogalliani, em Mântua. "Eu e Luciano nos conhecemos desde crianças, e somos como irmãos", diz. "Fomos estudar juntos com Campogalliani muitas vezes. Partíamos de Módena com um carro velho, feio e pequeno. Era cansativo, mas chegávamos sempre."

Foi em 1963, no Scala de Milão, com uma produção da *La Bohème* dirigida por Franco Zeffirelli, e com regência de Herbert von Karajan, que Mirella Freni ganhou o status de estrela internacional, gravando discos, estabelecendo paradigmas de interpretação e sendo convidada para os principais teatros do planeta. Antes, havia interpretado Nanetta, da ópera *Falstaff*, seu número de estréia no Scala de Milão, aonde chegou depois de algumas poucas temporadas desde sua primeira apresentação profissional, em 1955, como Micaela, de *Carmen*, ainda em Módena.

Mirella Freni, que canta em São Paulo, chegou ao estrelato com *La Bohème*

FOTO DIVULGAÇÃO

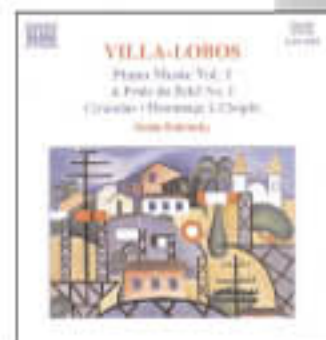
O Que e Quando

Mirella Freni (soprano), acompanhada pela Orquestra Sinfônica Municipal. Regência: Stefano Ranzani. Programa: Verdi – *Ritorna Vincitor* **(***Aida***); Puccini –** *Mi Chiamano Mimì; Dove Lieta Uscì* **(***La Bohème***); Cilea –** *Io Sono l'Umile Ancella* **(***Adriana Lecouvreur***); Massenet –** *Adieu Cette Petite Table*; **Tchaikovsky –** *Puskai Poguibnu Ia* **(***Ievguêni Oniéguin***). Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, em São Paulo, SP. Dias 4 e 6, às 21h. Ingressos: de R$ 15 a R$ 95**

"Pedem-me tantas coisas... Se eu fosse atender todo mundo, deveria cantar até o ano 3000", diz Freni, quando perguntada sobre o eventual encerramento de uma carreira que, segundo ela mesma, "acabou sendo mais longa" do que esperava. Uma trajetória que inclui apresentações e gravações com regentes como Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, Riccardo Muti e Seiji Ozawa. Quando a inevitável parada acontecer, ela pretende se dedicar a master classes, nas quais dará os seguintes conselhos aos jovens cantores: "Antes de tudo, é necessário ser muito honesto a respeito das próprias capacidades e possibilidades e não querer fazer as coisas no momento errado, quando não se está pronto". Os segredos da longevidade: "Uma grande disciplina, um grande respeito pela arte, pela música e, também, um pouco de sorte". — IRINEU FRANCO PERPÉTUO

O perfeito círculo de augúrios de Rubinstein

Elogiada pelo pianista quando velho, Sonia Rubinsky grava a integral para piano de Villa-Lobos, elogiado pelo pianista quando jovem

Em 1918, quando era ainda um jovem pianista, Artur Rubinstein esteve no Brasil e conheceu Villa-Lobos. Impressionado, Rubinstein conseguiu, em 1922, levá-lo à Europa para prosseguir seus estudos. Foi também Rubinstein que fez de *O Polichinelo*, peça de *A Prole do Bebê*, o mais conhecido número de Villa-Lobos fora do Brasil, incluindo-o como *encore* em seus recitais. O mesmo Rubinstein ouviria, na velhice, a jovem pianista Sonia Rubinsky. Impressionado com o seu temperamento – inesperado em uma moça de gestos delicados e contidos –, previu-lhe uma grande carreira, que há alguns anos vem se realizando. Sonia, radicada em Nova York desde a década de 80, já trabalhou com John Adams e está gravando para o selo Naxos a integral da obra pianística de Villa-Lobos. Rubinstein ficaria satisfeito. No primeiro volume, recém-lançado, estão, além de *O Polichinelo*, os outros sete números de *A Prole do Bebê nº 1*, *as Cirandas* e *a Hommage à Chopin*. A sonoridade vigorosa das leituras de Sonia reflete seu temperamento e dá ênfase à influência do impressionismo musical sobre Villa-Lobos. Um tom etéreo perpassa suas interpretações e dá uma dimensão transcendente a essas peças de aparência inocente, baseadas em músicas folclóricas. – LSK

O primeiro volume gravado por Sonia Rubinsky

As ilusões sonoras do vidro

A música de Gil Jardim para coreografia de Luis Arrieta, *Soprador de Vidro*, vira CD

Soprador de Vidro, música de Gil Jardim e sua terceira parceria com o coreógrafo argentino Luis Arrieta, chega em versão expandida a São Paulo (Teatro Alfa, dias 20, 21 e 22), após duas temporadas em Salvador pelo Balé do Teatro Castro Alves. Em disco do selo Núcleo Contemporâneo, a colaboração com o pianista André Mehmari e a participação de Céline Imbert, Milton Nascimento e Naná Vasconcelos sustentam o caráter *third stream* – entre o erudito e o jazzístico – da obra do compositor, flautista e professor de regência da USP. *Soprador* é um poema eletroacústico camerístico sobre ilusões sonoras geradas pelo vidro. Neste mês, seus didáticos *Jogos Musicais* no Sesc Pompéia de São Paulo trazem *Pedro e o Lobo*, de Prokofiev (dias 10, 11 e 12) com a Orquestra Philarmonia Brasileira. "Meu mercado é aquele que eu crio", diz esse estudioso de Stravinsky, que se referencia na melodia de timbres pós-Viena de Frank Zappa, na *serious music* de Bernstein e no impressionismo de Percy Grainger. – RP

Gil Jardim, que está também à frente do octeto Cello, inspirou-se em metáforas literárias para compor *Soprador de Vidro*

À toda corda

Séries em São Paulo apresentam violonistas consagrados e emergentes

Duas séries que acontecem neste mês em São Paulo praticamente duplicam as oportunidades de ouvir instrumentistas já consagrados e conhecer novos talentos: o *Projeto Violão no Masp* e a 2ª Mostra de Violões na Biblioteca. A biblioteca em questão é a Monteiro Lobato (r. General Jardim, 485, tel. 0++/11/256-4122), onde o jovem violonista Tiaraju Aronovich promove, com entrada franca e sem nenhum apoio institucional, quatro recitais, de 26 a 29 de agosto, às 19h30 (no dia 29, às 19h). Entre os convidados, Paulo Porto Alegre, Quaternaglia, Paulo Martelli, Roberto Capocchi, além do próprio Aronovich e de seu mestre, Henrique Pinto. Mestre que é também o coordenador do projeto do Masp (av. Paulista, 1.578, tel. 0++/11/251-5644), que começa no dia 7 e se estende até o fim de setembro, sempre aos sábados, às 16h, apresentando, além de vários dos violonistas já citados, alguns novos profissionais. – JL

Tiaraju Aronovich promove série com entrada franca

FOTOS CHRISTIAN STEINER/DIVULGAÇÃO / MARIO THOMPSON/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

TRILHANDO MILES, VIAJANDO MILHAS

No CD *Traveling Miles*, a cantora de jazz Cassandra Wilson faz de Miles Davis seu tema e, dos temas que ele consagrou ou inspirou, suas variações

Por Regina Porto

Ouvir jazz — e o jazz de Miles Davis! — quando ainda se é uma garotinha de 5, 6 anos pode mudar um projeto de vida. Aconteceu com Cassandra Wilson. Três décadas depois, a delirante profetiza do jazz vocal da atualidade devolve o recado seco de Miles com um dom só seu: Cassandra está mais *cool*, densa e construtivista do que nunca. O resultado chama-se *Traveling Miles*, uma versão de estúdio do repertório levado em dezembro de 1997 no Lincoln Center de Nova York e recebido com controvérsia. Aparentemente menos "experimental", e seguramente mais elaborado, o disco tem o mesmo destino: camerístico, está condenado à audiência seleta. O programa tem sua pretensão — nada menos do que o substrato, por assim dizer, da carreira turbulenta de um dos maiores enigmas do jazz, Miles Davis (1926-1991). Cassandra leva seu timbre grave à sombra daquele trompete mítico que inaugurou um estilo, o cool jazz, e comoveu o mundo com sedutora frieza. E o resultado — música silenciosa — é estonteante.

O bonito em *Traveling Miles*, título dúbio e completo, não é só a cantora que segue os passos de um ídolo ("trilhando Miles"), mas o cuidado com que ela o faz ("viajando milhas"). Miles é seu tema, e os temas que ele consagrou ou inspirou, as variações dela. Soa projeto longamente cultivado e cobre períodos decisivos do trompetista — o intimismo dos anos 50 (*Someday my Prince Will Come*), o cerebralismo dos 60 (*ESP*), o radicalismo dos 70 (*Run the VooDoo Down*) e o mergulho pop nos 80 (*Time after Time*).

A leitura autoral traz assinatura de Cassandra Wilson na produção, em arranjos complexos e nas inusitadas letras feitas para números originalmente instrumentais. Letras expressivas, embora convencionais, mas que na sua voz fazem grande efeito. Cada vocábulo vale pelo acento, cada sílaba pela emissão, cada frase pela dinâmica. Cassandra repete a estética da exatidão de Miles Davis, num processo de busca algo freudiano. A simbiose se dá na lírica *Blue in Green*, renomeada *Sky and Sea* ("... *we'll always sail this way until we find our home*").

Traveling proporciona um encontro imaginário entre o intelecto profundo de Miles e a refinada música de câmara proposta pela vocalista. As formações acústicas (no máximo, uma guitarra elétrica) incluem instrumentos ocasionais ao jazz, como o violão e o violino, e outros absolutamente estranhos, como o *bazouki* grego, o *mandocello* e o bandolim. O gesto compenetrado e reflexivo dos músicos dá o tom do disco: nada escapa ao cálculo e ao controle, e o grau de exibicionismo é zero.

O rigor da performance (*Seven Steps to Heaven*) e a perfeição uníssona entre vocal e banda (*Tutu*) dão conta de que Cassandra, como Miles, pode fazer o que quer com seu instrumento, a voz. Mas a resume ao mínimo, concentrando-se num sopro de veludo ou metal, sem prolongamento, no ataque *pianíssimo*, na economia de vibrato, nos súbitos *glissando* e *crescendo*, no timbre às vezes anasalado à maneira da surdina num bocal de trompete. À medida que avança, o disco parece ganhar em intensidade. Engano: o repertório pede escuta circular. A última faixa relê a primeira, agora com presença da vulcânica Angelique Kidjo (República do Benim) em duplo vocalise que sugere um duo de sax alto e trompete por Coltrane e Miles.

Pode-se perguntar como soariam, na versão de Cassandra, standards ausentes no disco, como *Autumn Leaves* ou *'Round Midnight*. Como se pode achar isso tudo puro atrevimento. Mas repare: ela tem as mesmas tais "narinas pernósticas" de Miles (de que um dia falou um músico de narinas idênticas, Gilberto Gil). Afinal, Cassandra Wilson não se fez o espelho, mas a contraface feminina e vocal de Miles Dewey Davis.

Cassandra Wilson (no alto) faz no CD *Traveling Miles* (acima), do selo Blue Note, uma leitura autoral, de tons camerísticos, da obra de Miles Davis

A Música de Agosto na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
ÓPERA	Eugene Kohn, Silvio Barbato e Gabriel Guimarães dividem a regência da ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, em produção da companhia Ópera Brasil, de Fernando Bicudo, com elenco formado por **Aprile Millo** (*foto*) como Ilara, Louis Otey (Iberê) e Peter Riberi (Américo), entre outros.	Dedicada à princesa Isabel, *Lo Schiavo* tem quatro atos e estreou no Rio de Janeiro, em 1889. Ambientado no Brasil do século 16, o libreto de Paravicini, com base em um original de Alfredo de Taunay, conta a história do indígena Iberê, escravo liberto que sacrifica o amor de Ilara e a própria vida por fidelidade ao nobre português Américo.	Palácio das Artes – Belo Horizonte, MG; Teatro Cláudio Santoro – Brasília, DF. Teatro da Paz – Belém, PA. Teatro Arthur Azevedo – São Luís, MA. Teatro Castro Alves – Salvador, BA.	De 4 a 7, em BH; 10 e 11, em Brasília; 14 e 15, em Belém; 18 e 19, em São Luís; 21 e 22, em Salvador.	Penúltima ópera de Carlos Gomes, *Lo Schiavo* é, apesar das incongruências do libreto, uma das mais maduras criações do compositor, com música de grande felicidade melódica e elevado poder dramático.	No prelúdio orquestral *Alvorada*, do quarto ato. De caráter descritivo e com cerca de nove minutos de duração, é uma das páginas mais inspiradas de toda a produção de Carlos Gomes.	A única gravação comercial de *Lo Schiavo* disponível no mercado foi lançada em CD pelo selo Master Class, tendo sido feita ao vivo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1959.
ÓPERA	**Juan Pons** (*foto*, Rigoletto), Giusy Devinu (Gilda) e Roberto Aronica (Duque de Mântua) são os protagonistas da ópera *Rigoletto*, de Verdi, com a Orquestra Sinfônica Municipal, regida por Isaac Karabtchevsky e com cenários da co-produção entre o Colón de Buenos Aires e o Teatro Municipal de Santiago do Chile.	Com três atos, *Rigoletto* (1851), uma das óperas mais populares de Verdi, tem libreto de Piave, baseado em Victor Hugo. O personagem-título é um corcunda que trabalha como bufão na corte do Duque de Mântua e deseja se vingar do patrão depois que este seduz Gilda, filha de Rigoletto.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, em São Paulo, SP.	De 19 a 26.	A atuação de Giusy Devinu no papel de Violetta em *La Traviata*, de Verdi, em 1996, foi uma das melhores coisas que aconteceram no palco do Municipal nesta década – a torcida é para que ela continue em forma e consiga repetir a dose.	No vigor do barítono espanhol Juan Pons, que, em concerto em São Paulo, em 1997, mostrou enorme expressividade ao cantar Cortigiani, *Vil Razza Dannata*, ária do terceiro ato de *Rigoletto*.	*Projeto Novas Imagens: São Paulo–Milão* é o nome da mostra com obras gráficas de seis artistas brasileiros e seis italianos que fica até dia 15 no Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, tel. 0++/11/3277-3611).
ÓPERA	Jamil Maluf rege a Orquestra Experimental de Repertório na ópera *Don Giovanni*, de Mozart. Direção de Adrian Lang. No elenco, Zbigniew Macias e **Paulo Szot** (*foto*, Don Giovanni); Sandro Christopher e Pepes do Valle (Leporello); Luciana Bueno e Elenis Guimarães (D. Elvira); Fernando Portari e Luis Tenaglia (Don Ottavio).	Lorenzo da Ponte foi o responsável pelo libreto de *Don Giovanni*, ópera em dois atos estreada em Praga, em 1787. Fortemente inspirada no *Don Juan* de Molière, a criação de Mozart tem como personagem-título um jovem sedutor espanhol que coleciona mulheres enquanto é perseguido por aqueles que desejam punir seus atos de libertinagem.	Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0++/11/5181-7333, em São Paulo, SP.	De 6 a 15. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 17h. Ingressos de R$ 80 a R$ 120.	É difícil economizar superlativos ao falar da música de *Don Giovanni*, qualificada pelo compositor francês Charles Gounod de "uma obra sem mácula, de uma perfeição sem intermitência".	No hilário Leporello de Sandro Christopher – um dos maiores talentos cômicos da cena lírica brasileira, o barítono tem feito do criado de *Don Giovanni* seu cavalo de batalha.	Transportando a ação da ópera para Veneza, Joseph Losey transformou *Don Giovanni* em um filme antológico, com regência de Lorin Maazel e Ruggero Raimondi no papel-título. Disponível em vídeo.
SINFÔNICO	O regente **Marek Janowski** (*foto*) é o diretor musical da Orchestre Philharmonique de Radio France, que toca em São Paulo.	Bastante variado, o programa da primeira noite no Municipal começa por uma obra contemporânea: *Metáboles*, de Henri Dutilleux. Em seguida, a orquestra interpreta *La Mer*, de Debussy, e o prelúdio de duas óperas de Wagner: *Parsifal* e *Tristão e Isolda*. O segundo concerto traz duas sinfonias: *nº 8 "Inacabada"*, de Schubert, e *nº 4*, de Bruckner.	1) Praça da Paz – Pqe. do Ibirapuera, em São Paulo, SP. 2) Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, em São Paulo, SP.	No Ibirapuera, dia 1º, às 11h; no Municipal, dias 2 e 3, às 21h.	Quando esteve em São Paulo, em 1997, com a Orquestra Sinfônica Alemã, Marek Janowski revelou-se um regente de primeiro time, preciso e refinado, e tem tudo para fazer grande música com o repertório trazido por sua orquestra ao Brasil.	No papel dos trombones na *Sinfonia "Inacabada"* – embora o instrumento já apareça na "tempestade" da *Sinfonia nº 6*, de Beethoven, como timbre especial, Schubert é o primeiro compositor a integrar o trombone ao som fundamental da orquestra em uma sinfonia.	Outra atração de agosto da temporada do Mozarteum Brasileiro é o Gershwin Piano Quartet, que se apresenta no Teatro Municipal de São Paulo, no dia 30.
SINFÔNICO	Elena Bachkirova (piano) é a solista convidada da Gürzenich-Orchester Kölner Philharmoniker (Filarmônica de Colônia), sob regência de **James Conlon** (*foto*).	Cem por cento alemão, o programa começa com o prelúdio da ópera *Os Mestres Cantores de Nurembergue*, de Wagner. De Richard Strauss, a orquestra toca o poema sinfônico *Till Eulenspiegel* e a suíte da ópera *O Cavaleiro da Rosa*. Bachkirova é a solista no *Concerto para piano e orquestra em lá menor op. 54*, de Schumann.	1) Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0++/11/5181-7333, em São Paulo, SP. 2). Teatro Castro Alves – pça. 2 de julho, s/nº, tel. 071/339-8000, Salvador, BA.	Em São Paulo, dia 16, às 21h; em Salvador, dia 17.	Aos 49 anos, o norte-americano James Conlon, diretor musical geral da cidade alemã de Colônia, é um dos mais requisitados regentes da atualidade, com uma importante carreira fonográfica em selos importantes, como EMI e Erato.	No rico colorido orquestral das obras de Richard Strauss (*Till Eulenspiegel*, por exemplo, tem quatro trompas e três trompetes adicionais), compositor cujo 50º aniversário de falecimento está sendo celebrado no mundo todo.	Em sua nova sede, a Sala São Paulo, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo recebe José Feghali como convidado nos dias 5 e 7, para interpretar o *Concerto nº 1 para piano e orquestra em ré menor op. 15*, de Johannes Brahms.
INSTRUMENTAL	O pianista carioca radicado em Londres **Arnaldo Cohen** (*foto*) faz turnê nacional no mês de agosto, tocando em Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Bernardo do Campo.	Com programa específico para cada apresentação, Cohen toca, entre outros, Grieg – *Concerto em lá menor*; Beethoven – *Concerto nº 5 "Imperador"*, com a Orquestra Sinfônica do Paraná regida por Roberto Tibiriçá; peças-solo de Chopin; Mozart – *Concerto nº 17*.	Canal da Música – Curitiba, PR. Teatro Arthur Rubinstein – São Paulo, SP. Teatro Municipal – Rio. Teatro da Ospa – Porto Alegre, RS. Teatro Lauro Gomes – São Bernardo, SP.	Curitiba, dia 5; SP, dia 10, às 21h; RJ, dia 14; Porto Alegre, dia 17, às 20h; S. Bernardo, dia 19, às 21h.	No sesquicentenário de morte de Chopin, Arnaldo Cohen leva sua leitura pessoal das principais obras do compositor polonês ao público de São Paulo, Rio de Janeiro e São Bernardo do Campo.	No *Imperador*, de Beethoven, que o pianista toca no Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Bernardo do Campo. O concerto é um dos mais populares do repertório para piano e orquestra e um dos mais executados por Cohen.	Além de Arnaldo Cohen, a Orquestra Sinfônica Brasileira tem como convidado, em agosto, o oboísta Boyd Douglas, que toca no dia 31, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o *Concerto para oboé* de Richard Strauss, sob regência de Mendi Rodan.
INSTRUMENTAL	O oboísta Alex Klein faz concerto de música de câmara com o Quarteto Vermeer (*na foto, parte do grupo*).	Nas três noites, Klein participa das mesmas obras: o *Quarteto em fá maior para oboé e cordas*, de Mozart, e o *Quinteto em fá maior para oboé e cordas*, de Reicha. Muda a peça que complementa o programa: *Quarteto op. 44/1*, de Mendelssohn (no primeiro concerto), *Quarteto op. 51*, de Dvorák (no segundo), e *Quarteto op. 41/3*, de Schumann (no último dia).	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, em São Paulo, tel. 0++/11/256-0223.	30 e 31/8 e 1º/9, às 21h.	O brasileiro Alex Klein é um dos maiores do mundo em seu instrumento. Identificada como "americana", sua sonoridade lhe valeu o prestigioso cargo de primeiro oboé na Orquestra Sinfônica de Chicago, dirigida hoje por Daniel Barenboim.	No ousado último movimento do *Quarteto* K. 370, de Mozart – o oboísta toca em compasso 4/4, enquanto as cordas, aparentemente sem se dar conta, continuam seu acompanhamento em 6/8.	A mostra *Ukiyo-e – Gravuras Japonesas* reúne mais de 50 gravuras de mestres japoneses dos séculos 18 e 19. Fica até dia 22 no Instituto Moreira Salles (r. Piauí, 844, 1º andar, tel. 0++/11/825-2560). Entrada franca.
INSTRUMENTAL	Formado pelos irmãos Sérgio e Odair Assad, o **Duo Assad** (*foto*) de violões toca na Sala Cecília Meireles.	O concerto começa com a transcrição de duas sonatas de Domenico Scarlatti, seguida de *Canción y Danza*, do catalão Mompou, e de obras de Egberto Gismont, como *Sete Anéis* e *A Fala da Paixão*. Na segunda parte, apenas autores latino-americanos do século 20: Brouwer (*Danças Concertantes*), Villa-Lobos (*Alma Brasileira*) e Ginastera (*Sonata*).	Sala Cecília Meireles – largo da Lapa, 47, tel. 0++/21/224-3913, no Rio de Janeiro, RJ.	Dia 14, às 20h. Ingressos de R$ 18 a R$ 30.	Virtuosismo e vigor interpretativo são as marcas dos irmãos Assad, que formam o principal duo de violões do planeta, com invejável carreira internacional e um padrão de qualidade estabelecido em inúmeros CDs.	No clima seresteiro da nostálgica melodia que domina *Alma Brasileira*, peça originalmente composta para piano-solo por Villa-Lobos e também conhecida como *Choros nº 5*.	Leitura imprescindível para qualquer interessado na obra do maior compositor brasileiro de todos os tempos é o livro *Heitor Villa-Lobos – The Search for Brazil's Musical Soul* (Institute of Latin American Studies, 202 págs.), de Gerard Béhague.
INSTRUMENTAL	Segréis de Lisboa, Cristina Banegas (órgão), Capela Lusitana, Paulo Mestre (contratenor) e o **grupo de Marcelo Fagerlande** (*foto*) são alguns dos participantes do projeto *Por Mares nunca d'antes Navegados*, no Centro Cultural Banco do Brasil.	Concentrados na música ibérica do período barroco e renascentista, os cinco concertos trazem obras sacras e profanas de compositores lusos da importância de Carlos Seixas, Antônio Teixeira e João Rodrigues Esteves, além de vilancicos da época do Descobrimento da América.	Teatro 2 do Centro Cultural Banco do Brasil – r. Primeiro de Março, 66, tel. 0++/21/808-2020, no Rio de Janeiro, RJ.	De 3 a 31. Todas as terças, às 12h30 e às 18h30.	O projeto traz um repertório raro e belo, executado por alguns dos maiores especialistas na área, como a organista Cristina Banegas e o grupo vocal e instrumental Segréis de Lisboa, dirigido por Manuel Morais, que tem discos gravados pela Movieplay.	Na cativante simplicidade do *Concerto para cravo em lá menor*, de Seixas, que Marcelo Fagerlande toca no dia 31 (em estrutura puramente antifonal, a peça é completamente desprovida de desenvolvimentos, variações ou qualquer tipo de elaboração de tema ou de motivo).	A Companhia do Latão, de Sérgio de Carvalho, mostra espetáculos teatrais de seu repertório no Centro Cultural Banco do Brasil até dia 29 (4ª a sáb.,19h30; dom.,19h, R$ 10).
POPULAR	O projeto *Paulicéia Desvairada* tem como atrações de agosto Banda Karnak, liderada por **André Abujamra** (*foto*), Arrigo Barnabé, Vange Milliet, Premeditando o Breque e Made in Brazil Acústico.	Como costuma acontecer em espetáculos de música popular, os nomes das canções que formam cada um dos shows não foram divulgados com antecedência.	Teatro Popular do Sesi – av. Paulista, 1.313, tel. 0++/11/284-9787, em São Paulo, SP.	De 3 a 31, sempre às 3ªs, às 20h30. Os ingressos são gratuitos, e devem ser retirados na bilheteria do teatro.	*Paulicéia Desvairada* é um amplo panorama da produção musical paulistana nas últimas décadas. Em setembro, o projeto traz ainda Itamar Assumpção, Vânia Bastos, Maurício Pereira e Cida Moreira.	Na mescla de influências orientais e ocidentais da Banda Karnak; no experimentalismo de Arrigo Barnabé; na versatilidade de Vange Milliet; nos agudos de Vânia Bastos; no humor do Premeditando o Breque, e na batida roqueira do Made in Brazil.	Até 19 de setembro, o Teatro do Sesi abriga o clássico *As Três Irmãs*, de Tchekhov, com direção de Bia Lessa e elenco formado por Renata Sorrah, Ana Beatriz Nogueira e Deborah Evelyn.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GAL OPPIDO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / ARTHUR CAVALIERI/STRANA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

De volta pa ra casa

Deboraah Colker, a mais bem-sucedida coreógrafa brasileira de sua geração, mostra no país a arte celebrada pela crítica européia

Por Ana Francisca Ponzio

Fotos Bruno Veiga

Casa, o espetáculo que estréia neste mês no Brasil: ambição sem pretensão

Quando estrear *Casa* no Theatro São Pedro de Porto Alegre, na sexta-feira 13 deste mês, Deborah Colker poderá fazer um tributo à boa sorte e também às vitórias expressivas que conquistou nos últimos cinco anos.

Se, em 1994, quando apresentou *Vulcão* com sua recém-formada companhia de dança, Deborah parecia oferecer um espetáculo bem embalado, recheado de apelos fáceis e com chances de ser rapidamente consumido, hoje ela se destaca como a mais bem-sucedida coreógrafa brasileira da geração surgida há pelo menos uma década, provando que pode não só cativar platéias como também proporcionar um trabalho de inegável consistência.

Sem abrir mão do deleite estético que garante o bom humor do espectador ao fim do espetáculo, Deborah valeu-se de determinação e rigor consigo mesma para refinar sua proposta. Em 1997, quando levou ao palco mais uma criação – *Rota*, com dançarinos explorando as instabilidades de uma roda-gigante –, ela mostrou que podia avançar rapidamente. Escapando à linearidade de criações anteriores, *Rota* revelava, acima de tudo, que o Brasil ganhava uma coreógrafa capaz de lidar – com fluência e sotaque próprios – com a exigência mais elementar (e, muitas vezes, mais difícil) da dança, ou seja, compor movimentos. Nessa altura, também o seu elenco deixava para trás as similaridades com grupos de ginastas ou modelos de passarelas e videoclipes para encarnar uma companhia de reais bailarinos, com ótimo padrão técnico e uma carga de interpretação alicerçada em características individuais.

Desde aquele momento, Deborah vem colocando a seu favor a afinidade com os signos da comunicação de massas para demonstrar que pode promover misturas particulares entre o pop e o erudito. Para a dança brasileira, sua obra assume papel fundamental – seja ampliando platéias para uma expressão pouco beneficiada pela indústria cultural, seja angariando prestígio no exterior, onde a fama da coreógrafa e seu grupo cresce a passos largos.

No circuito nobre das turnês internacionais, o grupo de Deborah vem obtendo um sucesso que, até agora, se restringia ao Grupo Corpo e ao Balé Folclórico da Bahia. Com apresentações confirmadas até o ano 2002, o elenco fez temporada triunfal em Londres, em maio passado. Durante as apresentações de *Rota* na capital inglesa, a companhia atraiu platéias numerosas e entusiasmadas e ocupou amplo espaço na mídia, do *Sunday Times* ao *The Independent*. Sem exceções entre os principais jornais londrinos, todos acolheram com simpatia considerável a trupe brasileira. A revista *Time Out* chegou a equiparar Deborah a coreógrafas consagradas, como a norte-americana Elizabeth Streb e a australiana Meryl Tankard. Superado o batismo de fogo, o grupo agora encara com mais tranqüilidade os inúmeros compromissos futuros – um deles no Joyce Theater, de Nova York, em fevereiro do próximo ano. Em meio a uma agenda com vagas cada vez mais raras, *Casa* só poderá ser apresentada em São Paulo em março de 2000. Neste meio tempo, resta ao público disputar ingressos nas apresentações deste mês no Sul do país, ou entre 10 do mês que vem e fim de novembro, quando *Casa* estará em cartaz no Teatro João Caetano, no Rio.

Abaixo, um dos movimentos do espetáculo *Casa*. A técnica do balé clássico tem se tornado determinante no repertório de Deborah Colker. "É um recurso que não vou mais abandonar", diz a coreógrafa. "Ele proporciona não só um suporte insuperável para a dança contemporânea como permite aos bailarinos se apropriar dos movimentos com mais clareza e simplicidade"

"Não sou pretensiosa, mas sim ambiciosa. Acho que a dança no Brasil precisa dessa postura. Já fui execrada e rotulada por setores da dança que cobram discursos pretensamente intelectualizados, quando na verdade estão se fechando em dogmas, o que para mim significa um atraso de vida", diz Deborah. Ex-campeã de vôlei-bol, ela dançou no início dos anos 80 em um dos mais expressivos grupos de dança contemporânea do Rio de Janeiro – o Coringa, dirigido por Gabriela Figueroa. Depois, trabalhou intensamente como coreógrafa de peças teatrais, filmes de publicidade, shows de artistas como Fernanda Abreu, Fausto Fawcett e Kid Abelha, além de participar da produção de clipes e aberturas de telenovelas. "Esse histórico dificultou minha aceitação como autora da dança contemporânea. Diziam que eu era muito apegada a efeitos."

Lembrando que tais experiências são produto de uma versatilidade que, em vez de prejudicar, contribui para a evolução de suas propostas, Deborah procura tirar proveito de tudo o que aprendeu. Formada em psicologia, ela estudou piano durante dez anos, incentivada pelo pai, o violinista e maestro Adolpho Colker, que morreu em dezembro passado. "Na dança, tenho preferência por Maurice Béjart, que sempre soube explorar a dimensão total do espetáculo, Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaeker, Merce Cunningham e Jiri Kylián", diz. "Adoro tudo o que tem afinidade com o movimento, mas sou exigente quanto ao acabamento estético. No entanto, não é a dança propriamente dita que costuma gerar meus processos de criação, e sim a arquitetura, as artes plásticas, os acontecimentos da vida banal. Acho que estou mais situada na via do meio, como apontava Buda – ou seja, o caminho onde estão o simples e o humano."

Para produzir *Casa*, Deborah mais uma vez se inspirou no cotidiano. "As situações ordinárias me atraem. Mesmo nas coreografias, gosto de introduzir gestos do dia-a-dia, que costumam ser inteligentes e engraçados", diz. Em parte porque havia se mudado pela primeira vez para uma casa, onde encontrou mais espaço para filhos e cachorros, Deborah escolheu o tema de seu novo espetáculo também movida pelas possibilidades arquitetônicas das áreas domésticas. Para levar adiante a idéia de basear uma coreografia nas sobreposições espaciais, recorreu a um parceiro fiel – o cenógrafo Gringo Cardia, que usou quase 6 toneladas de ferro para criar um ambiente compartimentado, cuja altura se aproxima dos 7 metros. "Em abril do ano passado, fizemos uma temporada em Weimar, na Alemanha, onde visitei o museu da Bauhaus. O contato com as concepções arquitetônicas lançadas por aquela escola artística reforçou meu desejo de coreografar em função dos espaços da moradia. Ao mesmo tempo, o vínculo que tal tema tem com o cotidiano me despertava idéias. A casa é um assunto comum a todos. Quando terminamos um casamento, temos a tendência em conservar o vínculo com a casa. Mesmo quem mora nas ruas tende a delimitar seus próprios espaços, e, dentro deles, todos nós comemos, envelhecemos, estabelecemos hábitos e relações."

Onde e Quando

Casa, espetáculo de Deborah Colker.
Temporadas neste mês: • Porto Alegre: dias 13, 14 e 15, no Theatro São Pedro (pça. Marechal Deodoro, s/nº, tel. 0++/ 51/227-5100) • Florianópolis: dias 19 e 20, no Teatro do CIC – Centro Integrado de Cultura (av. Irineu Bornhausen, 5.000) • Joinville: dia 24, no Centreventos Cau Hansen (r. Ottokar Doerffel, 841, tel. 0++/47/438-1824) • Curitiba: dias 28 e 29, no Teatro Guaíra (r. 15 de Novembro, s/nº, tel. 0++/41/322-2628)

No entanto, a enorme estrutura criada por Cardia com base nas referências urbanas do pintor norte-americano Edward Hopper trouxe mais desafios para Deborah. "Foi uma surra. É o cenário mais difícil que já utilizei, e, quando ficou pronto, tive de abandonar muitas seqüências que já havia criado." Sem objetos cênicos, a cenografia apenas desenha espaços vazios, que ganham signifi-

Nesta pág., os bailarinos da companhia de Deborah Colker. O grupo trabalha na sede da companhia, no bairro carioca da Lapa, em amplas salas de ensaio. Além disso, conta com dois palcos próprios, em ótimas condições, que permitem testar os complexos cenários de Gringo Cardia muito tempo antes da chegada aos teatros

cados diversos, de acordo com as interpretações coreográficas dos bailarinos. "Desde o início, já na criação de *Velox*, havia propostas que continuam me instigando, como o desafio da gravidade, as relações da dança com as leis da física, a importância dos volumes e pesos e também o desejo humano de voar, de conquistar o ar. Do meu antigo vínculo com os esportes, mantenho o fascínio pela velocidade e a perfeição. Mas percebo que só agora começo a compor uma mistura mais densa entre vocabulários da dança, do esporte e da arquitetura."

Musicalmente, os espetáculos de Deborah também estão mais sofisticados. Em vez das colagens iniciais, agora ela vem dirigindo sua atenção para os meandros das partituras clássicas. Em *Casa*, o primeiro movimento do *Quarteto para cordas nº 4, em mi menor*, de Mendelssohn, conduz uma composição assinada por Berna Ceppas, Alexandre Kassin e Sergio Meckler – que também vêm se firmando como colaboradores constantes da coreógrafa. Contudo, é a técnica do balé clássico que tem se tornado determinante no repertório de Deborah. "É um recurso que não vou mais abandonar. O respeito às suas regras proporciona não só um suporte insuperável para a dança contemporânea como ainda permite aos bailarinos se apropriar dos movimentos com mais clareza e simplicidade. Hoje procuro lidar com a técnica clássica sem estar aprisionada a seu estilo acadêmico."

Para assegurar a precisão e o virtuosismo dos espetáculos, o elenco de Deborah teve de absorver maiores exigências. "Antes eu era 'adaptógrafa', criava movimentos de acordo com as possibilidades dos bailarinos. Agora não faço mais concessões", diz ela. Da formação original, permanecem em seu grupo apenas dois integrantes, que ela considera muito especiais: Jefferson Antonio, um craque em danças de rua, e Rico Ozon, filho de artistas de circo, cujas habilidades fazem jus à tradição familiar. Sem deixar de lado os recursos que os diferenciam, os dois se submetem, junto com os demais colegas de elenco, ao rigor das aulas de dança clássica ministradas diariamente para a companhia. "Arte, em grego, significa técnica, e eu gosto dessa condição", diz Deborah, que acaba de contratar Milton Kennedy, bailarino que dançou durante 12 anos no Balé da Cidade de São Paulo.

Deborah Colker (acima e abaixo, de preto) gosta de beber na fonte do cotidiano: "As situações ordinárias me atraem"

Workaholic assumida, a coreógrafa vem convencendo seus bailarinos de que vale mesmo a pena praticar a dança com ambição. Depois de conquistar o patrocínio da Petrobras – que, em 1998, renovou por mais três anos o contrato que concede à trupe quase R$ 1 milhão por ano –, a Cia. Deborah Colker exibe uma estabilidade rara no Brasil. Com sede instalada na Fundição Progresso, no bairro carioca da Lapa, o grupo trabalha em amplas e confortáveis salas de ensaio, além de contar com dois palcos próprios, em ótimas condições, que permitem testar os complexos cenários de Gringo Cardia muito tempo antes da chegada aos teatros. Com tamanha estrutura, Deborah e seu grupo não têm do que reclamar ou temer. Mesmo em sextas-feiras 13.

Da vida das marionetes

O Poder do Hábito, de Thomas Bernhard, um dos mais expressivos autores da língua alemã, é encenado no Rio de Janeiro por Sérgio Britto e Nehle Franke

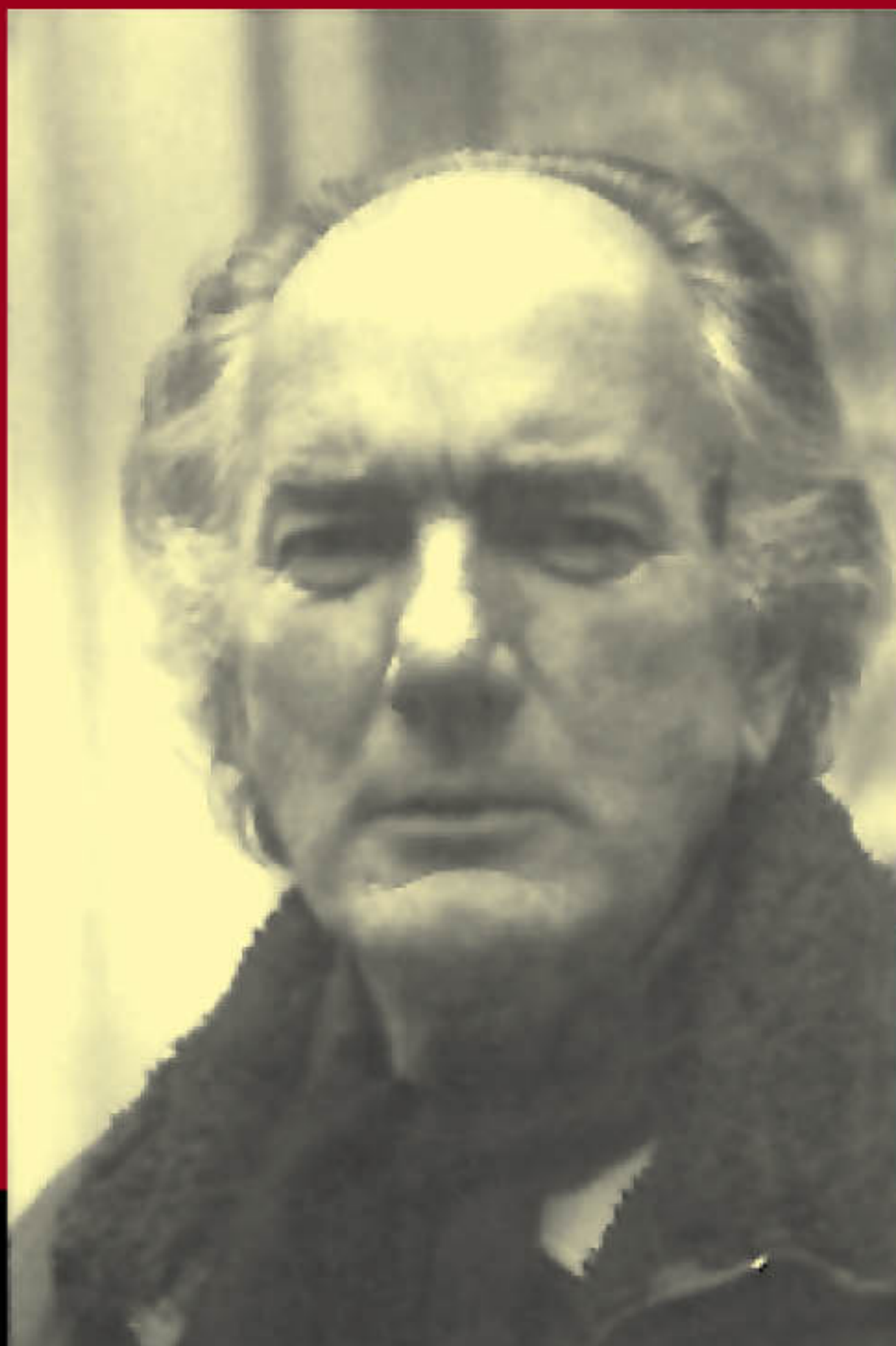
Por André Luiz Barros

Thomas Bernhard (1931-1989): um artista perturbador na paz da valsa vienense

FOTO EDITORA LÖCKER VERLAG

Um diretor de teatro torna-se grande pelo que propõe de singular ao tratar a cena e os atores de forma nova, pessoal. A bela Nehle Franke, nascida na pequena cidade alemã de Passau, ainda não se considera grande, mas isso não a impede de, em sua vida "abrasileirada" há pouco mais de cinco anos, querer propor uma forma diferente de fazer teatro para aproximá-lo de sua verdade como diretora que quer ser grande. "Não consigo aceitar quando vejo um ator em cena e o corpo dele está vazio", diz, dando a primeira pista desse novo estilo que tem na forma como o ator usa o corpo em cena seu instrumento fundamental.

Depois de surpreender público e parte da crítica com suas montagens de *Divinas Palavras*, clássico espanhol de Ramón del Valle-Inclán, e de *Roberto Zucco*, do francês Bernard-Marie Koltès, Nehle trabalha agora na montagem de *O Poder do Hábito*, do austríaco Thomas Bernhard, que estréia no dia 20 deste mês no Teatro da Faculdade da Cidade, no Rio de Janeiro. A idéia nasceu do encontro com o ator Sérgio Britto, que a convidou para uma parceria inusitada: um ator com 76 anos de vida e mais de 54 de ótimos serviços prestados ao teatro brasileiro e uma encenadora alemã que aprendeu o português há apenas cinco, depois que casou com um veterinário brasileiro, e tem só 27 de vida. Sérgio, que divide o palco com quatro novos atores, toma a empreitada como um novo desafio entre os vários que já aceitou no campo do teatro experimental, embora seja esse um brando desafio, dado o estilo de Nehle. "Ela não é de impor uma estética acabada, como faz o Gerald Thomas, com quem trabalhei, em 1986, em *Quartett*, de Heiner Müller. Gerald tem uma base cultural muito séria e já chegava com o quadro pronto, o ator tinha de se adaptar. Nehle experimenta junto, vai descobrindo em parceria", diz. "Seria absurdo eu querer que Sérgio rejeitasse seu estilo e todo um passado no teatro dito naturalista. Digo para ele: 'Você tem toda essa história como ator, não vamos negá-la, vamos apenas nos desviar um pouco' ", acrescenta Nehle.

O Poder do Hábito (*Força do Hábito*, no original) é a história de Garibaldi (Sérgio Britto), líder de um pequeno elenco circense que tenta há 20 anos fazer compa-

nheiros mais jovens tocarem *A Truta*, de Schubert, para escapar da banalidade cotidiana. O patético vem do fato de nenhum deles saber nada de música e das relações autoritárias de poder dentro do isolado grupo de personagens com ar de bufões. "Conheço a obra de Bernhard há muito tempo e eu, antes do teatro, pensava que faria algo na área literária. Para mim, é um dos mais marcantes retratistas do tempo atual, explica Nehle. Partindo dessa base, a diretora, que vê o ofício como uma "técnica de trabalho", quer explorar as imensas possibilidades expressivas do corpo do intérprete. Razão dos intensos exercícios para o ator impor sua energia corporal ao texto. "Nisso os brasileiros acabam tendo vantagem, pela predisposição natural a uma comunicação corporal exuberante. Mas o ator não pode querer estar apenas bonito em cena. Ali é o lugar de ele ser o mais comunicativo possível, e grande", diz. A idéia de grandeza da diretora – que transpôs a trama de Valle-Inclán para o interior da Bahia, com cenas inspiradas em quadros de Goya, e envolveu a peça de Koltès com músicas de Tom Waits – tem a ver com inquietação. "Teatro não muda o mundo, mas não pode se omitir diante de uma certa desestruturação do ser humano, moral, ética, afetiva e em outros campos que vemos hoje. Violência não é só a que leva ao assassinato, mas as pequenas violências do dia-a-dia. As opressões de uma pessoa sobre a outra são formas também pesadas de violência. Teatro assim é político do ponto de vista do cidadão ao se comprometer com temas que tocam a todos", conclui Nehle Franke.

Depois de pensar em se dedicar à literatura, o casamento com um veterinário brasileiro trouxe Nehle Franke (acima) ao Nordeste, onde descobriu o gosto pelo teatro. Em poucas montagens, mas todas com repercussão favorável (*Divinas Palavras*, de Valle-Inclán, e *Zucco*, de Bernard-Marie Koltès), ela chamou a atenção do consagrado Sérgio Britto (abaixo), ator e diretor de longa carreira, que decidiu apostar na encenadora de 27 anos e num autor difícil, hoje considerado um dos grandes nomes da cena contemporânea

Herói sem Praça

Thomas Bernhard foi a extremos no ataque a um mundo de aparências

Por Jefferson Del Rios

Embora Thomas Bernhard tenha afinidades com Samuel Beckett e se possam vislumbrar traços de *Esperando Godot* em *O Poder do Hábito*, a apreensão de sua obra passa pela música de vanguarda que ele estudou. O dramaturgo elege um tema e passa a trabalhar suas variações com precisão cerebral. Toda eventual força dramática decorre desse sistema, o que é um desafio para o tradutor. Não há lógica aparente nos diálogos porque os personagens estão falando consigo mesmos e só ocasionalmente se comunicam em um fugidio contato afetivo. A peça tem seqüências em versos brancos em que o ritmo é o que conta, porque é dele que nasce o interesse e a explicação geral do que está acontecendo.

Há histórias estranhas envolvendo as relações conflitivas de Bernhard e sua Áustria. Ele ostentou ódio explícito a esse país de cartão-postal a ponto de proibir a edição e representação ali de seus romances e peças. Mas não emigrou: preferiu combatê-lo por dentro. O problema, no fundo, é mais complexo e envolve alguns dos melhores autores contemporâneos de língua alemã. Deixando-se Brecht à parte – por envolver toda uma discussão paralela –, é o caso de Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Peter Weiss, Heiner Müller, Botto Strauss, Trankred Dorst e Peter Handke. Fiéis legatários do grotesco, da virulência paródica e de um certo tom sombrio germânico e centro-europeu presente nos expressionistas, eles traduzem no palco o que Otto Dix e Georg Grosz, entre tantos, fizeram na pintura e na caricatura. É difícil ser artista em um país que saiu do delírio militar-racial para uma divisão esquizofrênica e o enriquecimento agressivo (Alemanha); a neutralidade ambígua e usurária da Suíça ou a bonomia de fachada da Áustria, cabeça de um império de 300 anos que terminou na torta Sacher, nas temporadas líricas e no conservadorismo pequeno-burguês inabalável. Sintomaticamente, esses artistas tomam como referência as marionetes. Nelas, os gestos automáticos, a impassibilidade irreal e a crueldade das historietas de fantoches são transpostos para os ritos sociais. São conhecedores agressivos do lugar onde nasceram, alguns por pagarem pessoalmente um preço alto. Dorst, nascido em 1925, foi convocado para a Wehrmacht alemã aos 17 anos – ou seja, em 1942, no pior da guerra. Devolveu o trauma em *Grande Imprecação diante dos Muros da Cidade*, em que uma mulher procura o marido levado pelo Exército. Bem mais jovem, Botto Strauss, de 1944, tornou-se o poeta da solidão, da frieza desolada da Berlim dos anos 60 em diante. Ainda entre os mais antigos, três casos exemplares: o alemão Peter Weiss (1916-1982) e os suíços Max Frisch (1911-1991) e Friedrich Dürenmatt (1921-1990). Descendente de judeus, Weiss retratou as conseqüências do estilhaçamento da história em peças impressionantes – e bem encenadas em São Paulo: *Marat-Sade* (loucura e revolução) e *O Interrogatório* (a Segunda Guerra e o Tribunal de Nuremberg). Frisch, amigo de Brecht, mas do qual se diferencia por valorizar a subjetividade, lutou contra a covardia moral e as imagens falsas que criam bodes expiatórios (o judeu de *Andorra*, memorável espetáculo do Teatro Oficina) e a ilusão passiva diante da opressão (*Biedermann e os Incendiários*). Dürrenmat, definido como o especialista em sátiras que provocam o riso amarelo ao apontar a barbárie que simula civilização, desmonta, sem nomear diretamente, a imagem de relógio cuco de sua terra em *Frank 5º – Ópera de um Banco*.

Nessa linhagem, com originalidade a toda prova e feroz individualismo, Thomas Bernhard (1931-1989) partiu dos seus muito admirados Antonin Artaud e Beckett (escreveu um estudo sobre os dois) para criar uma literatura (teatro e romance) sem apriorismo político e ideológico, baseando-se exclusivamente em observações e conclusões pessoais da realidade. Sempre evitando a linearidade dos enredos ("Odeio as histórias. Sou um destruidor de histórias"). Opção complicada por resultar num teatro que pode resvalar para a opacidade verbal na reiteração de frases ou atitudes obsessivas, desafio para Sérgio Britto no papel do diretor de circo com seus artistas-fantoches (sempre as marionetes; nessa dramaturgia quase ninguém é bem humano). O autor não está, portanto, demolindo apenas e especificamente a falsidade austríaca – embora tenha criado um escândalo em 1989, o ano de sua morte, com a peça *A Praça dos Heróis* (*Heldenplatz*), referência ao local onde Hitler foi aclamado por milhares de vienenses. Bernhard registra a mesquinhez humana reduzida a frases desconexas, monólogos interrompidos, frases soltas e incomunicabilidade. Panorama desalentador (há uma vertente crítica que viu nele uma arrogância ou um viés autoritário), mas é inegável que uma poesia misteriosa sobrevoa a criação artística de Bernhard. Ela pode ser resumida em versos do seu poema *Biografia de uma Dor*: "Meu coração/ que anuncia a caída das almas". Foi no que acreditou e realizou com corajosa firmeza o dramaturgo de *O Poder do Hábito* e o romancista de *O Náufrago*. Se em Beckett ao menos se espera Godot, em Thomas Bernhard não se espera ninguém.

Onde e Quando

O Poder do Hábito, de Thomas Bernhard. Direção de Nehle Franke. Com Sérgio Britto. Teatro da Fac. da Cidade. Estréia no dia 20 deste mês. De 5ª a domingo, às 21h (r. Humaitá, 275, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/536-5070). Preço a definir

FOTOS EDUARDO SIMÕES / ROSANE BEKIERMAN/AE

FOTOS OLIVER HERRMANN EXTRAÍDAS DO CADERNO ALTERNATIVES THÉATRALES 34

Apesar das polêmicas que provocou, Thomas Bernhard sempre foi encenado nos teatros oficiais da Áustria, caso de *Simplesmente Complicado* (acima). Mas, com *A Praça dos Heróis* (ao lado e abaixo), em que acusa a adesão de parte da população austríaca a Hitler, criou um caso político nacional. Atualmente é o autor estrangeiro mais representado na Itália

O caminho de Shakespeare a *Mahabarata*

Livro do diretor inglês Peter Brook ensina como livrar o teatro dos perigos do tédio e da falta de magia

Há dois consensos em torno de Peter Brook: ele tem uma expressão sorridente enfeitada por dois olhos muito azuis e é a maior figura do teatro ocidental pelo conjunto da obra no palco e em teoria. O sempre rigoroso Antunes Filho o coloca entre os poucos que ele realmente respeita e sonha trazer ao Brasil. Enquanto o dia não chega, um pouco dessa experiência que é mais filosófica do que estritamente cênica chega em um livro fino: *A Porta Aberta* (Civilização Brasileira, 112 págs., R$ 18). Brook, um inglês de quatro costados, formado em artes em Oxford e que já dirigiu – e descobriu – alguns dos grandes do teatro britânico (como a magnífica Glenda Jackson, que, infelizmente, trocou a representação pela política), um dia achou que seu caminho de artista deveria mudar radicalmente. Transferiu-se para Paris, onde, com apoio oficial, criou o Centro Internacional de Pesquisa Teatral. Foi o começo de estudos de pensamentos orientais aplicados à representação, viagens pela África (e algumas estranhas concessões, como participar de um festival patrocinado pela ditadura iraniana do xá Reza Pahlevi). Embora se possa até discutir esse alheamento das questões políticas, suas idéias de como estar em cena e na vida, fazendo o possível para não separar as duas coisas, são bem mais que interessantes.

Brook tenta retirar do teatro o mais incômodo e imperdoável defeito: o tédio. Extrai de uma longa prática, que vai de Shakespeare ao clássico oriental *Mahabarata*, uma seqüência de ensinamentos que constituem a base do seu sistema de trabalho e pesquisa. É tudo simples como o conjunto jeans que o diretor e ensaísta adotou como uma espécie de uniforme. Para ele, debaixo dos refletores o que se precisa mesmo é capacidade de escuta e um tipo de intuição que chama de "pressentimento sem forma". Não há segredos, garante o mestre. – JEFFERSON DEL RIOS

O livro e cena de *Ubu Rei* (esquerda): obras de Brook

O TBC tenta renascer sorrindo

Grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões programa uso do teatro com comédias durante a semana inteira

O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) poderá renascer das ruínas se todos os planos de recuperação – que incluem obras planejadas pelo arquiteto e cenógrafo J. C. Serroni – chegarem a bom termo. Enquanto aguardam o final feliz, os afoitos rapazes do Parlapatões, Patifes & Paspalhões, com a audácia que caracteriza o grupo, vão entrando na "obra em progresso", assegurando, desde já, o funcionamento da antiga Sala Arena, agora renomeada de Repertório. A proposta é fixar uma programação que crie um público novo e fiel. Com esse espírito, Os Parlapatões anunciam as seguintes atrações: *Fora do Eixo* (espetáculos experimentais: 2as e 3as, às 21h); *Quarta da Meia* (espetáculos com preço único: 4as, às 21h); *Happy Hour* (5a e 6as, às 19h; sessões com direito a um drinque); *Repertório dos Parlapatões* (5a a sábado, às 21h; domingo, às 20h). E mais: *Hora da Brincadeira* (sábado e domingo, às 11h para crianças de até 7 anos); *De Oito a Oitenta*, espetáculo de malabares e mistérios, para todas as idades. Finalmente: *Sessão Zero* (sábado, às 24h; programa de auditório, karaokê, etc.). Boa vontade há, e os Parlapatões levam o humor a sério. Maiores informações pelos tels. 0++/11/3104-5523 e 0++/11/885-3671.

Os Parlapatões: Hugo Possolo, Alexandre Roit e Raul Barreto

FOTOS DIVULGAÇÃO

A BELEZA TROPICAL DA RAINHA IRLANDESA

Elenco impecável e direção da estreante Carla Camurati valorizam texto estrangeiro que foi sucesso mundial

Por Carlito Azevedo

Em tempos de crise, as leis do mercado costumam reger toda a produção artística. Evita-se a experimentação, sinônimo de prejuízo, e aposta-se no seguro. No teatro o caso é mais grave, pois, se o palco é o coração da arte dramática, é a bilheteria que bombeia o sangue. Em 1985, o crítico Yan Michalski escrevia que "seguro", na opinião dos produtores teatrais, resumia-se, por um lado, na presença de um astro televisivo no elenco e, por outro, num recurso que remontaria ao teatro brasileiro anterior a 1955, qual seja, escolher textos já previamente aprovados pelas platéias de Nova York ou Londres, espetáculos cuja consagração seria o maior trunfo para atrair espectadores brasileiros.

A peça *A Rainha da Beleza de Leenane*, do irlandês Martin McDonagh, é um típico exemplo desse último recurso. Foi um sucesso na Irlanda, no West End londrino e na Broadway, sendo a grande vencedora do Prêmio Tony de 1998. Deve ser um sucesso também por aqui, na periferia importadora.

Até porque o texto é bom, ágil e não desprovido de densidade, ainda que seu naturalismo psicológico e seus moldes tradicionalíssimos de padronização narrativa tornem seu desenvolvimento bastante previsível. Mas, se há algum motivo para que esta montagem brasileira se torne também um grande sucesso, trata-se do desempenho formidável desses admiráveis atores que são Walderez de Barros, Xuxa Lopes, Chico Diaz e Marcelo Médici. Afinal, é preciso mais do que um bom desempenho para retirar poesia dramática de uma briga entre mãe e filha por um pacote de biscoitos.

Esses atores valorizam cada célula textual como se ela valesse em si, isoladamente, tanto quanto o conjunto. Exemplar disso é o monólogo do operário Pato Dooley, do qual Chico Diaz extrai uma enorme gama de tons, afirmando-se como o ator de mais recursos expressivos de sua geração.

Também as atrizes Walderez de Barros e Xuxa Lopes estão magníficas vivendo a mãe rabugenta e sua filha virgem de 40 anos. O medo da mãe de ficar sozinha e o desejo da filha de partir protagonizam um memorável confronto. Walderez, obrigada a representar sentada numa cadeira, é de uma extraordinária economia expressiva, concentrando a carga emocional da personagem.

Já Xuxa Lopes, movendo-se irrequieta, dispõe de um repertório maior de movimentos. Corre, anda, tenta fazer amor, mas, descontraída ou tensa, nunca chega a libertar-se da órbita da mãe. Sua desenvoltura ao passar de um extremo físico a outro, entre a sanidade e a loucura, é marcante.

Registre-se ainda a participação pequena mas forte de Marcelo Médici como Ray Dooley, um jovem irlandês desempregado que sonha ter uma barra de ferro para agredir policiais. Sua agressividade social tem notável vitalidade anticonformista.

Apesar de toda a violência encenada, há algo de um teatro acomodado nesta montagem. A linearidade transforma a inquietação em monotonia. Carla Camurati, estreando na direção teatral, preferiu a discrição à ousadia. Deu certo graças ao elenco, o que também indica mérito da diretora. Enquanto isso, sonhamos com tempos melhores, quando uma tal produção e um tal conjunto de atores não precisem recorrer ao gosto das platéias européias para saber ao que devem assistir as platéias brasileiras.

Acima, Marcelo Médici e Walderez de Barros em cena da peça

FOTO GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO

A Rainha da Beleza de Leenane, de Martin McDonagh. Direção de Carla Camurati. Com Xuxa Lopes, Walderez de Barros, Chico Diaz e Marcelo Médici. Casa de Cultura Laura Alvim (av. Vieira Souto, 176, Rio de Janeiro, RJ). De quinta a sábado, às 21h, domingo, às 20h. Até setembro

Os Espetáculos de Agosto na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Shopping & Fucking**, de Mark Ravenhill. Direção de Marco Ricca. Com Ricardo Blat, Silvia Buarque, Rubens Caribé, Laerte Mello e Edú Guimarães.	Sexo, drogas e violência entre jovens. A peça mostra, em linguagem crua, um triângulo amoroso (dois homens e uma mulher) e seu relacionamento com um garoto de programa e um traficante de drogas.	Teatro Sesc Pompéia (r. Clélia, 93, Pompéia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3871-7777).	De 13 a 29. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. Preço a definir.	Mark Ravenhill é um nome expressivo da nova dramaturgia britânica, ao lado de Sarah Kane e Martin McDonagh, entre outros, que revitalizam um teatro realista/naturalista dos anos 50, quando John Osborne escreveu *Look Back in Anger* (*Geração em Revolta*, no Brasil).	Em como a linguagem pesada é usada com função dramática. Isto ainda gera polêmicas. Ao ser montada em Nova York no ano passado, a peça provocou protesto de grupos católicos conservadores.	O filme *Domingo Maldito*, de John Schlesinger. Com Glenda Jackson, Peter Finch, Murray Head. História, de 1971, muito bem narrada, de um triângulo amoroso de fundo homossexual, ousadia na época, mas que resiste ao tempo. Elenco de primeira. Em vídeo.
	A Arte da Comédia, de **Eduardo de Filippo** (*foto*). Direção de Marcio Aurelio. Com Marcos Breda e elenco da Cia. Razões Inversas.	Um ator tem seu teatro do tipo "barracão" incendiado. Ele procura o novo prefeito da cidade, recém-chegado, a fim de pedir apoio para a sua companhia. Os dois travam uma longa discussão sobre teatro, e, ao final da entrevista, o prefeito recebe estranhos visitantes em seu gabinete sem saber se se trata dos moradores da cidade ou de atores disfarçados.	Teatro Alfa, sala B (r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000).	De 19/8 a 12/9. De 5ª a sáb., às 20h30; dom., às 18h30. R$ 30.	Eduardo de Filippo é um gênio da arte popular (sobretudo de Nápoles) amado por atores como Vitorio Gasman e encenado sempre, mesmo em culturas diferentes, como nos teatros oficiais ingleses – mas, estranhamente, pouco difundido no Brasil.	Na agilidade verbal, nas imagens cômicas absurdas, sobretudo as tiradas em dialeto napolitano, que caracterizam o autor. É um desafio considerável para o tradutor.	Em vídeo, os filmes do comediante italiano Totó. O irmão de Eduardo de Filippo, Peppino, trabalha em alguns deles, como *Totó e as Mulheres* e *Totó, O Boa Vida*.
	O Zelador, de Harold Pinter. Direção de Michel Bercovicht. Com Selton Melo, Marcos Oliveira e Leonardo Medeiros.	Dois irmãos que, mesmo isolados na mesma casa, pouco se comunicam, sentem-se ameaçados pelo mundo exterior. Surge então um mendigo que, aos poucos, parece querer tomar conta da situação.	Teatro Glória (r. do Russel, 632, Glória, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/555-7262).	Até 12/9. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. 5ª e 6ª, R$ 15; sáb. e dom., R$ 20.	Descendente de judeus portugueses, Harold Pinter (seu sobrenome original seria Pinto) expandiu a vanguarda teatral britânica e, hoje já um clássico, continua o dramaturgo admirável do absurdo das relações sociais estratificadas.	Em como a peça – *The Caretaker* no original – não envelheceu. Foi encenada pela primeira vez no Brasil em 1962, com título de *O Inoportuno*, direção de Antônio Abujamra. No elenco, Fauzi Arap, Sergio Mamberti e Emilio Di Biasi.	*O Fiel Camareiro*, bom filme de temática indiretamente afim. Direção de Peter Yeates com dois excelentes atores: Albert Finney e Tom Courtenay. Em vídeo.
	Gato por Lebre, de Georges Feydeau. Direção de Jandira Martini. Música de André Abujamra. Com **Ariel Moshe**, **Maria Siqueira** (*foto*), Francarlos Reis, João Vitti, Roney Facchini, Noemi Gerbelli, Simone Boer, Mauricio Guilherme e Sylvie Lara.	Um comerciante de açúcar com pretensões de ascensão social tenta encenar a ópera composta pela filha. Para tanto contrata um jovem tenor de prestígio, desencadeando confusões com troca de nomes e de identidades.	Teatro Cultura Artística – Sala Rubens Sverner (r. Nestor Pestana, 196, São Paulo, tel. 0++/11-258-3616).	De 5ª a sáb., às 21h; dom, às 18h. R$ 15 (5ª); R$ 25 (6ª e dom.) e R$ 30 (sáb.).	Georges Feydeau é um dos pais da comédia ligeira, assumidamente alheia a qualquer tipo de preocupação que não seja o luxo e o riso. O tempo passa, as vanguardas criam novidades, mas o velho Feydeau permanece.	No texto pouco conhecido do dramaturgo, famoso por peças como *Com a Pulga atrás da Orelha*. *Gato por Lebre* (*Chat en Poche* em francês) foi considerada uma obra precursora do teatro de absurdo.	A comédia *Gigi*, com Maurice Chevalier, um dos atores franceses que se consagraram em comédias maliciosas. No elenco ainda a graciosa Leslie Caron. Passatempo colorido e leve. Em vídeo.
	Um Gosto de Mel, de Shelagh Delaney. Direção, tradução e adaptação de Amir Haddad. Com Tamara Taxman, Juliana Teixeira, Delano Avelar, Fernando Almeida e Paulo Pereira.	O diretor deslocou a peça da Inglaterra para um minúsculo apartamento de Copacabana, no Rio de Janeiro. Ali, duas mulheres – uma jovem sonhadora e sua mãe, uma cantora de bar desempregada que sobrevive de favores masculinos – vivem os conflitos, as misérias e as esperanças do dia-a-dia.	Teatro Sesc-Copacabana (r. Dias Ferreira, 160, Copacabana, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/548-1088, ramal 241).	Até 12/9. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Shelagh Delaney escreveu *Um Gosto de Mel* (*A Taste of Honey*) na Londres do final dos anos 50, quando tinha 17 anos. No Brasil, foi encenada no início dos anos 60 pelo TBC, com Nathalia Thimberg, Leonardo Villar e Amélia Bittencourt no elenco.	Na tradução, do diretor, que procura manter a liberdade formal, a ausência de julgamentos morais e as inserções musicais do original. A versão atual tem 20 canções executadas pelo elenco e um conjunto de violão, teclado, baixo e bateria.	Uma visão bem inglesa e romântica das dificuldades da juventude solitária e do amor está em *O Despertar de Rita*, bonito filme de Lewis Gilbert com o sempre simpático e irônico Michael Caine e a talentosa e jovem Julie Walters. Em vídeo.
	O Momento de Mariana Martins. Texto de Leilah Assumpção. Direção de Luiz Arthur Nunes. Com Cláudia Alencar, Oscar Magrini, Stela Freitas, Aracy Cardoso, Ivo Fernandes, Juliana Barone e Mario Frias.	Mariana, uma mulher casada e mãe de dois filhos, tem um grande sonho de infância: chegar à Lua. A peça narra a trajetória da personagem em busca desse mundo ideal, sonho que lhe foi transmitido pelo pai.	Teatro do Leblon/Sala Marília Pêra (r. Conde de Bernadote, 26, Leblon, tel. 0++/21/294-0347).	Até 15/9. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. De R$ 20 a R$ 30.	A peça comemora os 30 anos de carreira de Leilah Assumpção, autora que, a partir de 1969, ajudou a renovar a dramaturgia brasileira com *Fala Baixo senão Eu Grito*, ao lado de Consuelo de Castro, Antônio Bivar, José Vicente de Paula, Mário Prata e outros.	No estilo coloquial da autora, que procura sempre dar vida e voz às fantasias e contradições íntimas das mulheres de sua geração, sem esquecer o contexto social e histórico do país.	Filmes baseados em peças de autores desse grupo: *À Flor da Pele*, de Consuelo de Castro, com Juca de Oliveira e Denise Bandeira; e *Besame Mucho*, de Mário Prata, com Antônio Fagundes e José Wilker, Glória Pires e Christiane Torloni. Em vídeo.
	Por um Novo Incêndio Romântico. Texto e direção de Felipe Hirsch. Com Joana Fomm, Eliane Giardini, Leticia Sabatella, Guilherme Weber e Erica Migon.	Desde a juventude, duas amigas esperam que um acontecimento extraordinário dê sentido à vida. Agora, na meia-idade, decidem abandonar a rotina e embarcar numa viagem para a Índia. Em tom cômico, em meio à religiosidade hindu, elas mergulham em suas próprias lembranças e emoções.	Teatro Leblon/Sala Fernanda Montenegro (r. Conde de Bernadote, 26, Leblon, tel. 0++/21/294-0347).	De 11/8 a 3/10. 5ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20 e R$ 25.	Boa oportunidade para um reencontro com Joana Fomm, que andava afastada dos palcos desde 1993, quando participou, no Rio de Janeiro, de *Querido Mundo*, de Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa.	Na evolução do grupo. A peça é a quinta e ambiciosa produção da Sutil Companhia de Teatro, de Curitiba, que em 1994 esteve no Rio com o monólogo *Baal Babilônia*, de Fernando Arrabal.	Para continuar no clima da peça, o restaurante Raajmahal, em Botafogo (r. General Polidoro, 29), é um dos raros na cidade com comida indiana. De 6ª a domingo há um bufê com pratos ao curry, gengibre e vários molhos chutney.
	Gueto Bufo. Texto e direção de Daniela Carmona. Com Daniela Carmona e Cláudia Sachs.	Duas artistas populares (bufonas) são expulsas do meio em que vivem e condenadas a viver num gueto. Livres das amarras sociais, começam então a ridicularizar, pela paródia, os costumes daqueles que as segregaram.	Casa de Cultura Mário Quintana (r. dos Andradas, 736, Porto Alegre, RS, tel. 0++/51/221-7147).	Até dia 15. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10 (R$ 7, estudantes).	A montagem é inspirada em estudos de mímica, diversos estilos de comédia e teatro de absurdo. Um experimento de comédia exagerada com crítica social precisa.	No risco de fazer do grotesco algo mais sutil e leve assumido em cena por duas atrizes corajosas.	O Café Concerto, no último andar da Casa de Cultura, tem boa música. Se você der sorte, ouvirá Luis Fernando Verissimo ao sax ou, quem sabe, pressentirá o doce fantasma de Mário Quintana, que viveu ali, olhando distraído a noite de Porto Alegre.
	O Homem que Sabia Português. Libreto e música de **Tim Rescala** (*foto*). Direção de Chico Pelúcio. Com a Companhia Burlantis, de Belo Horizonte.	Dedicado professor de português, quarentão e taciturno, decide finalmente se casar. Para tanto, coloca um anúncio no jornal, desencadeando uma série de confusões e mal-entendidos.	Teatro Villa-Lobos (av. Princesa Isabel, 440, Leme, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/275-6695).	Até 12/9. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. Ingressos R$ 15 e R$ 20.	A peça foi o grande sucesso de crítica e público em Belo Horizonte no ano passado. Recebeu o Prêmio Bonsucesso de Artes Cênicas 98 na categoria Melhor Espetáculo e Melhor Direção, além de ter sido indicada pela crítica mineira como melhor espetáculo do ano.	Em como o espetáculo, ao narrar as aventuras amorosas das comédias clássicas, promove um saboroso encontro de gêneros musicais, juntando árias de ópera com o melhor do chorinho e do samba.	O Felice Caffè, na fronteira entre Ipanema e Copacabana e próximo à praia (rua Gomes Carneiro, 30), oferece um bom cardápio de frios, sanduíches e saladas, além de sorvetes. Às sextas e sábados, fica aberto até 1 hora da manhã.
DANÇA	**Ponto Vitral**, com o Balé do Teatro Castro Alves. Concepção e coreografia de Luis Arrieta; música de Gil Jardim, figurinos de Lino Villaventura, cenários de Antonio Carlos Cardoso e iluminação de Franco Marri.	*Soprador de Vidro*, obra musical do maestro Gil Jardim, inspira Luis Arrieta em coreografia que evoca as metáforas sugeridas pelo vidro. "O estado vitroso contém partículas em movimento, constituindo um material que nos separa do outro lado, mas nos permite vê-lo", diz Arrieta.	Teatro Alfa (r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000).	De 20 a 22. Sexta e sábado, às 21h; domingo, às 17h. De R$ 25 a R$ 40.	O espetáculo promove uma parceria especial entre o coreógrafo e o compositor, que construiu instrumentos especiais de vidro, alguns deles usados em cena pelos bailarinos.	Segundo Arrieta, o espetáculo foge ao tempo e à sonoridade do cotidiano, estimulando uma percepção paralela. Dependendo da imaginação do espectador, pode-se ouvir dança e ver música.	O CD *O Soprador de Vidro*, de Gil Jardim, recém-lançado pela gravadora Núcleo Contemporâneo. De algumas faixas, participam Milton Nascimento, Céline Imbert e Naná Vasconcelos.

FOTOS LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MARCO A. REZENDE/TYBA / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / ADENI COSTA/DIVULGAÇÃO / MARCIA CHARNIZON / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / BEL GOUVÊA/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Flávia Rocha e Ana Francisca Ponzio*

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel